





DIE CHRISTLICHE KUNST

DRITTER JAHRGANG 1906/1907

KLISCHEE UND DRUCK: ALPHONS BRUCKMANN, MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

DRITTER JAHRGANG 1906/1907

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
G. M. B. H.

MÜNCHEN



INHALT

A. LITERARISCHER TEIL

B. REPRODUKTIONEN

INHALT DES DRITTEN JAHRGANGES

(Die römischen Ziffern neben Titel und Heft (H.) bezeichnen die betr. Seitenzahlen in den Beilagen)

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. KUNSTAUSSTELLUNGS-BERICHTE

III. KLEINE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN usw.

V. PERSONALNOTIZEN

VI. BESPROCHENE BÜCHER

VII. ZEITSCHRIFTENSCHAU

VIII. MITTEILUNGEN ÜBER WETTBEWERBE

IX. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

a) Alte Kunst:

b) Neue Kunst:




FRITZ KVNZ · 1902
ROM



MORITZ VON SCHWIND — AUS DEM MÄRCHEN VON DEN SIEBEN RABEN, I. BLATT

MORITZ VON SCHWIND

Von HYAZINTH HOLLAND

I.

Während so viele zu Lebzeiten über Gebühr erhoben werden, um dann nach ihrem Tode in gleich ungerechter Weise unter den wahren Wert zu sinken, ist Moritz von Schwind lange Zeit in keine dominierende Stellung getreten. Erst in den letzten Dezennien seines Schaffens brach er sich siegreich die Bahn, welche mit seinem Heimgang wirklich »per aspera ad astra« führte. Man achtete und ehrte seinen Namen und seine Schöpfungen, man erfreute und wärmte sich an denselben, man frug dem ganzen Entwicklungsgange des Meisters nach und staunte über die Fülle von Geist und Schönheit, die so lange nur wenigen bekannt gewesen. Die aus Anlaß seines hundertsten Wiegenfestes zu München 1904 veranstaltete, möglichst alle Phasen repräsentierende Exposition, welcher andere ähnliche Ausstellungen zu Wien, Frankfurt, Karlsruhe, Berlin, Hamburg, Kiel usw. mit immer neuen Überraschungen zur Seite gingen, boten dreißig Jahre nach seinem Heimgang glänzende Sühne. Nun bildet er neben dem lieben, herzinnigen Ludwig Richter und dem leider immer noch nicht nach voller Gebühr erkannten kongenialen Eduard von Steinle eine unvergleichliche Trias, die auch Adolf von Menzels nachrollendes Gestirn nicht zu verdunkeln vermochte.

Die äußeren Faktoren, welche zu dieser allgemeinen Würdigung die Hand boten, hat Fr. Haack in seinem umfassenden Buche über

die »Kunst des neunzehnten Jahrhunderts«[1]) sehr richtig angedeutet. Schwind war als ein Epigone des in Cornelius gipfelnden identistisch-zeichnerischen Stils aufgetreten; als dieser durch den koloristischen Realismus Kaulbachs, insbesondere aber Pilotys, abgelöst wurde, stand Schwind mit anderen Genossen so lange im Hintergrund, bis der breiteste Naturalismus hereinfegte und die Sehnsucht nach der spöttisch verjagten Romantik wieder erweckte: Da trat auch Schwinds Muse siegreich im ganzen Glanze wieder hervor; es fiel der großen Menge wie Schuppen von den Augen, man fühlte, daß man ihm etwas abzubitten, ja gut zu machen habe, ging seinen ersten Erzeugnissen nach und fand den ganzen Mann erst richtig zusammen. Nun begriff man wieder die wohlakzentuierte Sprache seiner Konturen und dieselbe adäquat zum Ausdruck bringende Feinheit der Farbe, den Wohlklang seines Kolorits; man fühlte, daß diese duftigen, außerirdischen Gestalten eine naturalistische Behandlung gar nicht vertragen, ebensowenig wie Dantes Terzinen eine musikalische



MORITZ VON SCHWIND DER HOLZSAMMLER

Instrumentation à la Richard Wagner. Im Geheimnis ihrer inneren Schönheit schweben Schwinds Märchengestalten, seine Nymphen, Nixen und Engel wirklich, was Böcklin und der oft so schwerfällige Hans Thoma nie zu erreichen vermochten. So hatte sich denn das bekannte Sprichwort, daß eines sich nicht für für alle schicke, selbst mit dem warnenden Nachsatze, wieder hinreichend bewährt. Die richtige Nutzanwendung daraus zu ziehen, gehört zum Pensum unserer Mit- und Nachwelt.

II.

Als ein wahres Programm von Schwinds Genius mag der »Hochzeitszug des Figaro« gelten. Die Entstehung des Ganzen berichtet der neunzehnjährige Schwind in einigen, an seinen damals zu Breslau lebenden Freund Franz von Schober[2]) gerichteten Briefen: wie er gegen Ende Dezember (1823) nach einem etwas verunglückten Eisschuhlaufen abends in das Theater gegangen sei, wo es (wie er ironisch beisetzt) sehr kalt und leer war, »weil nur ‚Figaros Hochzeit' gegeben wurde« und wie nun, obwohl er die Musik schon etwas kannte, ihn selbe in großes Erstaunen setzte. Was davon in seiner für Musik so empfänglichen Seele Wurzel faßte, arbeitete er dann auf dreißig Blättern aus, die »viel Ernsthaftes und Lustiges« enthielten. Erst nach mehr denn Jahresfrist (am 2. April 1825) konnte Schwind dem fernen Freunde die Vollendung des langen, so charakteristischen Zyklus anzeigen: »Das Brautpaar bilden Figaro und Susanna. Bartolo und Marceline, der Graf und die Gräfin gehen auch mit. Voraus ziehen Musikanten, Tänzer, Soldaten, Bediente, Landleute, Pagen und solches Volk. Zurück kommen Gäste und Masken: die vier Romane aus der »Lucinde« (von Schlegel, deren Bedeutung hier nicht recht klar ist), der verliebte Papageno, die vier Jahreszeiten, dann ein Blatt mit verschiedenen Personen, die gleichsam den Schluß machen; dann ist Cherubin der Page und die niedliche Barbarina in einer Laube beisammen. Es sind über hundert Figuren und drei bis vier auf einem Blatt. Das Papier ist sehr fein, die

[1]) Stuttgart 1905 bei Paul Neff (Carl Büchle) mit drei farbigen Tafeln, einer Heliogravure, einem Lichtdruck und 291 Textabbildungen. 410 S. 4°. Dasselbe, auch einzeln käuflich, bildet den fünften Band von Lübke's in zwölfter Auflage vorliegenden »Grundriß der bildenden Kunst«.

[2]) Franz von Schober, geb. 1796 zu Torup, war mit guten Mitteln frühe nach Wien und daselbst mit den dortigen Dichtern und Künstlern in regen Verkehr gekommen, insbesondere mit Franz Schubert (welchen er vielfach mäcenierte), Bauernfeld, Schwind, Kupelwieser und vielen anderen. Er führte als Dichter und Maler ein Wanderleben à la »Wilhelm Meister«, auch mit Franz Liszt, bis er nach langer Odyssee am Hofe zu Weimar eine Art Vertrauensperson, aber ohne feste Stellung, spielte. Als solcher brachte er M. v. Schwind für die Wartburgbilder in Vorschlag, zerschlug sich später aber wieder mit Schwind, lebte längere Zeit zu München und starb nach großen Vermögensverlusten am 13. September 1882 zu Dresden. (Vgl. Liliencron: »Allgem. Deutsche Biographie«, 1891, XXXII, 203.)



MORITZ VON SCHWIND DER GESTIEFELTE KATER
Münchener Bilderbogen. Mit Genehmigung von Braun & Schneider in München.

Zukunft in diesem Werke[2]) und die von Schwind gar nicht verehrte Helmina von Chezy geriet darüber ganz in Entzücken: »Welche Kraft, welche Gedankenfülle, welch überschwenglicher Humor, welche Heiterkeit! Nur in den besten Zeiten der florentinischen Schule habe ich eine so innige Verschmelzung der Romantik mit dem Geiste der Antike gefunden«.[3])

Diese wirklich unvergleichliche Leistung — es ist der erste große Flügelschlag des selbständigen Genius — »hatte der alte Beethoven in seiner letzten Krankheit bei sich und labte sich daran«. Nach seinem Tode (1827) ging der Band an Schwind zurück, welcher obige Notiz auf den Umschlag schrieb. Sein Werk begleitete ihn nach Karlsruhe, Frankfurt und München, wo es zuletzt mit anderen Mappen und Inkunabeln Schwinds in der — Garderobe eine stille Rast fand. Hieraus brachte es sein Töchterchen Helene an dem einzigen Abend, welchen ich (beiläufig um 1864) im Hause Schwind erlebte. Ein Blatt (in der Reihe das zweiundzwanzigste) fehlte damals; es fand sich glücklich in Schobers Nachlaß, kam aus Dresden, mit vielen teilweise noch unbekannten Briefen Schwinds, in den Besitz des kunstsinnigen Sammlers Arnold Otto Meyer nach Hamburg und nach dessen Ableben an Frau Marie Bauernfeind zurück, welche das nun wieder komplette Werk ihres Vaters der Wiener »Gesellschaft für vervielfältigende Kunst« überließ, die mit einer sogar bis auf den Einband sich erstreckenden Pietät eine diplomatische Kopie

Federn haben mir oft viel Kreuz gemacht. Ich bin sehr begierig, was Du sagen wirst. Ich glaube, daß einiges gut ist und das Ganze neu.« An seinen getreuen Franz Schubert meldete Schwind (am 25. Juli 1825), Grillparzer habe viele Freude über die »Hochzeit« gezeigt mit der Versicherung, er werde in zehn Jahren noch jeder Figur sich erinnern. Dazu fügt Schwind den beachtenswerten Stoßseufzer: »Da wir in Ermangelung eines Weimarschen Herzogs, der zu schützen und zu zahlen vermag, nichts begehren können, als das geistige Urteil bedeutender Männer, so kannst Du Dir denken, wie vergnügt ich nach Hause ging. Daß er die ‚Hochzeit des Figaro' ganz so ansieht wie ich, war mir kein kleiner Triumph.«[1]) Schon einmal ahnten wohlerfahrene Kenner die Bürgschaft einer großen

[1]) Vgl. H. Kreißle von Hellborn: ›Franz Schubert‹, Wien 1865, S. 346.
[2]) Wilhelm Chezy: Erinnerungen. 1863. II. 81.
[3]) Helmina von Chezy: Unvergessenes und Denkwürdigkeiten aus dem Leben, 1858, II, S. 266.

davon edierte, wozu Herr Alois Trost, einer der gründlichsten Schwindkenner (welcher mit Dr. Gustav Glück im Auftrag des K. K. Ministeriums in Wien ein Quellen- und Prachtwerk über Moritz von Schwinds Leben und Werke vorbereitet) einen kurz einleitenden Text verfaßte.[1])

Den Zug eröffnet eine auf reich geschirrtem Rosse galoppierende, den Thyrsusstab führende anmutige Reiterin, welcher Pauker und Trompeter, Klarinette-, Flöten-, Saitenspieler und Waldhornbläser folgen, prächtige Musikanten mit so originellen, ihren Instrumenten entsprechenden Charakterköpfen, wie sie auch im Orchester der »Symphonie« sitzen und unter den führenden Virtuosen »Am Hochzeitsmorgen« am Schloßberg hinanziehen, ein herzerfreuendes Nonett anhebend, welches den leichtbeschwingten Tritt der nachfolgenden Paare beflügelt; zwei schwerfällige Herolde schreiten den Kriegern voraus, denen ländliche Teilnehmer mit Blumen und Kränzen, auch Geschenke- und Standarten-Träger mit den Ehrengästen und Hauptpaaren sich anschließen, dann Figaro und Susanne, Bartolo und Marceline, der Graf und die Gräfin. Dazu wirbelt allerlei junges Volk nach, darunter unverkennbar der jugendliche, schwertgegürtete Maler selbst mit einigen Freunden, die gewiß mit größter Porträtähnlichkeit, für uns leider unnennbar oder schwer erfindlich, unter den Glücklichen mitreiten. Gleichsam als »Lebende Bilder«, welche bei jeder fröhlichen Gelegenheit hinzukommen, treten noch allerlei Überraschungen auf: ein bockbespannter Wagen mit maskierten Musikanten, verschiedene literarhistorische Anspielungen auf romantische Zeitgenossen, die Liebespaare aus Schlegels »Lucinde« mit dem doppelbeweibten Grafen von Gleichen, item die vier Jahreszeiten, darunter schon jene Personifikation des »Winters«, der aus dem späteren »Radier-Almanach« und den »Münchener Bilderbogen« die Reise um die Welt gemacht hat; das verliebte Papageno-Pärchen und der schalkische Cherubin mit der niedlichen Barbarina in der Laube. Ein der heiteren Tondichtnng entsprechendes freies, ins Malerische übersetztes, weiter ausgeführtes Scherzo, welches fortklingend und -spinnend einsetzt, wo der Komponist den Taktstock niedergelegt hat. Das Ganze ist eine selbsteigene symphonische Komposition, welche ebenso wie der »Wunderliche Heilige« viele subjektive Erlebnisse des Malers in ihren Bereich zieht.

[1]) Wien 1904. Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Quer-Folio.

III.

Musik war überhaupt der kastalische Quell, in welchem sich Schwind fortwährend verjüngte. Der Ausspruch des Künstlers, »jeder Mensch benötige zum geistigen Wohlbefinden mindestens täglich einen Mundvoll Musik«, bedeutet für den Meister ein ganzes Programm. Musik war das komplementäre Element seines Schaffens. Die verständnisinnige Freundschaft mit dem frühvollendeten Franz Schubert bahnte den Weg. Ohne je absonderliche Unterweisung erhalten zu haben, handhabte Schwind Violine, Bassett und Klavier, ebenso schwang er auch den Dirigentenstab, insbesondere nach seiner Ankunft in München (1828), wo er regelmäßige »Schubertiaden« inszenierte und den Werken dieses Tondichters zu weiterem Gehör verhalf; Cornelius erschien regelmäßig bei diesen Abenden, Schlotthauer und Conrad Eberhard sogar glänzten unter den Mitwirkenden. In die Lücke trat dann später die weitere, lebenslange, ungetrübte Freundschaft mit Franz Lachner. Die großen Bilderreihen Schwinds tragen alle einen fugierten Charakter. Sogar die »Landpartie auf den Leopoldi-Berg«, der »Wunderliche Heilige«, die Parabel »Von der Gerechtigkeit Gottes«, die Spiele der »Akrobaten«, die auch im innersten Aufbau den vier Sätzen entsprechenden Bilder der »Symphonie« und des »Aschenbrödel«, die historische Reihe der Wartburgbilder und das Leben der heiligen Landgräfin Elisabeth, der ganze Zyklus der »Sieben Raben«, der »Schönen Melusine«, die Wiener Opernhaus-Fresken können als gemalte Partituren-Arbeit gelten: Alles voll wohllautender Schönheit der Farben, rundklingender Grazie der Form und aufquellendem Humor! welch letzterer gerade in der sogenannten »Lachner-Rolle« zum heitersten Ausdrucke kam. Damit stiftete Schwind seinem Freunde zu dessen fünfundzwanzigjähriger Tätigkeit als Kapellmeister an der Hofbühne ein Denkmal in vordem unerhörter Weise. Es sind zwar nur flüchtige Federzeichnungen mit möglichst wenig Farbanwendung, welche auf aneinander gereihten Papierstreifen von 22 cm Höhe eine über 12 m lange antike Buchrolle bilden, auf welcher Schwind in heiteren Skizzen ein absonderliches »curriculum vitae« des Jubilars erzählt. Es beginnt mit der Geburt Lachners, welche in dem bayerischen Städtchen Rain am 2. April 1803 erfolgte, etwa um dieselbe Zeit, in welcher Beethoven seine »Eroica« zu Wien komponierte. Mit dem in waldgrüner Einsamkeit tondichtenden Maestro beginnt die Ouvertüre dieser Bilder, wobei der als



MORITZ VON SCHWIND DER HOCHZEITSMORGEN

Münchener Jahresausstellung 1906. Text S. 8

schwäbischer Bauer kostümierte »Lech« der schönen blauen Donaunymphe die Freudenmäre verkündet, die mit einem Einblick in das kleine Kantorhäuschen angedeutet ist. Wer unter solcher Konstellation in die Welt tritt, ist gewiß sattsam für die Zukunft inauguriert! Der frühzeitige Unterricht auf den musikalischen Instrumenten mit fühlbar ermunternder Praktik hat begonnen; nach fester Grundlegung erfolgt die Fahrt nach der bayerischen Hauptstadt zum ernsten, kontrapunktierenden Meister Kaspar Ett, welcher mit Haydn und Mozarts Werken in das Heiligtum der Kunst den Knaben einweiht, der nach des Tages beglückender Lehre abends mitwirkend im Orchester eines kleinen Theaters auf allen möglichen Instrumenten sein tägliches Brot erwerben muß. Zufällig bietet die Bibliothek eines geistlichen Oheims nach dessen seligem Heimgang die ersehnten Mittel zur weiteren Ausbildung nach Wien, wobei der billigste Weg mit einer Floßfahrt nach der Kaiserstadt erwählt wird. Die Historie dieser Wasserreise hat späterhin Karl Reinhardt im 50. Bande der »Fliegenden Blätter« (1869, Nr. 1247—50) nach Lachners eigener jovialer Erinnerung auf die Nachwelt gebracht: wie der ob eines gesiegelten Empfehlungsbriefes als Portodefraudant um den letzten Gulden gepfändete Jüngling gerade noch beim Verzehren des frugalen Nachtmahls in einer Zeitung die tröstliche Einladung zu einer morgigen Orgelprobe entdeckt, wobei er sich zuversichtlich einfindet und alle seine Konkurrenten in die Flucht schlägt. Heldenmäßig und wehrhaft fugiert Lachner sein Pensum in freier Phantasie am Pedal und Manuale; man sieht seine gedrungene Gestalt zwar nur von der Rückseite, aber es ist eine ausgezeichnete Silhouette und der Bau seines Hauptes das wahrhafteste Porträt. Ebenso belustigend und mit unverkennbarer Ähnlichkeit hat Schwind die Bildnisfigur eines damals allbekannten, nun unauffindbaren Mandolinspielers mit abgewendetem Antlitz und langhaarigem Hinterkopf als Anführer des kränzetragenden Jungfrauenbundes auf Tafel 12 seines Figaro-Hochzeitszuges verewigt. — Damit ist der neue Lebenspfad ruhmreich beschritten. Lachner spielt vierhändig nicht allein mit Beethoven, sondern auch mit den drei Töchtern seines Gönners und Kirchenvorstandes, wobei der Musikus, von Amors Pfeil durchbohrt, glückliche Erhörung und die Stelle eines Kapellmeisters am Kärntnertortheater erhält. Dort räumt er mit dem herkömmlichen Schlendrian also energisch auf, daß einer Diva sogar die Partitur an das Haupt fliegt. Auf arbeitschwere Wochen folgt wohl ein Frühschoppen in kühler Laube mit Eduard von Bauernfeld und Franz Schubert, welchen Schwind mit absichtlichem Anachronismus auf der Abschieds-Sinfonie vor der Übersiedelung nach Mannheim unter dem enchantierten Publikum neben Lenau, Franz v. Schober, Grillparzer, Anastasius Grün und einem Flor von Damen plaziert. — Am Hofe der Großherzogin Stephanie von Baden entzückt Lachner auch durch sein elegantes Billardspiel. Von König Ludwig nach München berufen, hält die am »Grünen Baum« rauschende Isar schon ihren Kranz bereit, während die Bavaria den Dirigentenstab und das »Münchener Kindl« ein schäumendes Krüglein dem einziehenden Familienvater bietet. Auch das Hoftheater rüstet sich mit seinen Repräsentanten zum Empfang. Lachners Wirksamkeit an der Allerheiligenkirche, im Konzertsaal, im Theater, wo seine Oper »Catharina Cornaro« (1841) eine triumphatorische Aufnahme findet, welche miterlebt zu haben zu den unvergeßlich freudigsten Erinnerungen Ihres Referenten zählt. Leider folgte die Abweisung einer zweiten Oper, des »Benvenuto Cellini«, welche Schwind mit zarter Rücksicht als »Nachtstück« andeutet. Dafür entschädigte den Komponisten die phrenetische Aufnahme seiner Symphonien-, Suiten- und Oratorien-Konzerte, welche in Lübeck, Hamburg, Landau, Nürnberg und Salzburg mit gleichem Jubel zur Aufführung gelangten, ebenso die glorreiche Direktion der »Schöpfung« im Münchener Glaspalast (1855). Das waren Tage! Mit dem im innigsten Familienkreise aller künstlerischen Zelebritäten gefeierten Jahre 1862 und der Aussicht auf ein bei der goldenen Jubelzahl durch das dankbare München zu errichtendes Denkmal beschließt Schwind seine köstliche, freundestreue Huldigung.

Ob Schwind daran dachte, besagte Rolle je in die Öffentlichkeit zu bringen? Sie fand doch ihren Weg, freilich buchstäblich durch Feuer und Wasser — zuerst bei einem Brande im Hause von Lachners Tochter und dann bei einem wolkenbruchartigen Sturme im Glaspalast, wo selbe bei der ersten retrospektiven Exposition unter die Traufe kam. Als die Rolle bei der Zentenarfeier des Künstlers wieder auftauchte, verlautete der Wunsch nach einer Reproduktion, welche erst durch die stark verkleinerte Beilage Übelackers zu Kronseders trefflicher Lachner-Biographie (herausgegeben 1903 in den Schriften des Historischen Vereins von Oberbayern und als Separatabdruck Leipzig bei Brockhaus) und

dann in halber Originalgröße in Franz Hanfstängls Kunstverlag bewerkstelligt wurde und zwar mit erläuterndem Text von Dr. O. Weigmann, der keine Mühe scheute, die oft sehr feinsinnigen Beziehungen in diesem heiteren Bilderzyklus unserem Verständnis zu vermitteln.



CONSTANTIN MEUNIER AN DER TRÄNKE
Mit Erlaubnis von Keller & Reiner, Berlin

IV.

Als ein sehr zartfühliger, seinen Stoff vollständig beherrschender Kenner erweist sich Herr O. Weigmann mit seiner biographischen Skizze zu dem in Hanfstängls »Kunst unserer Zeit« (XVI. Jahrgang) auch im Separatabdruck herausgegebenen, reich illustrierten Doppelhefte, welches in Wort und Bild wohl die gründlichste Charakteristik von Schwinds vielseitigen Schöpfungen zusammenfaßt. Hier zeigt sich das Geheimnis der Form, welches ihm die Antike, das Vorbild des Cornelius und Goethes Einfluß gelehrt hat: die Hoheit im Ausdruck, in dem rhythmischen Wohlklang der Empfindung und in der Schönheit des Ausdrucks. Nicht allein in der Wahl der Stoffe (Erlkönig, Schwager Kronos, Ritter Kurt), in der im Wetteifer mit Leopold Schulz für Dr. Crusius in Leipzig ausgeführten Mythe von »Amor und Psyche«, noch mehr in der reizend durchkomponierten »Philostratischen Gemälde-Galerie« [1]), woraus das köstliche Blatt mit dem »Bacchantenfest«, dem Kinderfries in der Residenz und in den Opernfresken zu Wien (unter anderen »Pamina mit den drei Knaben«) volles Zeugnis geben. Mit gleicher Genialität erfaßt Schwind die romantischen Stoffe, in welchen ebenso die Bekanntschaft mit den alten italischen und deutschen Meistern, voraus mit Dürer, in dem ruhig dahinfließenden Nebeneinander der Erzählung zur wirksamen Aussprache gelangt. Dazu gehört allerlei aus dem autobiographischen Reisebilder-Zyklus, dann aber die prächtig aufgebaute »Symphonie«,[2]) das gleichfalls durch vier Sätze spielende »Aschenbrödel«, welche in Hanfstängls gelungenen Reproduktionen so klar und handsam uns vorliegen, in den unvergleichlichen Bilderdichtungen der »Sieben Raben« und der »Schönen Melusine«, die durch Callweys Kunstwart-Verlag zu einem populären Familienschatz geworden sind. Hanfstängl bietet in obiger Edition das Gedächtnisblatt auf »Goethes Geburt«, die Festspiele

[1]) Herausgegeben von Richard Förster im Auftrag des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau. Leipzig 1903, bei Breitkopf & Härtel.

[2]) Eine sehr deutliche Wiedergabe der »Symphonie« bietet Kösels »Hochland« (im vierten Hefte des ersten Jahrgangs vom 1. Februar 1904); desgleichen auch die dritte Lieferung der Schwind-Mappe in Callweys Kunstwart-Verlag, leider im unnötigen Blaudruck. Ebendaselbst findet sich auch der »Wunderliche Heilige«.

des Gotenkönigs Theodorich in Rom (aus den Hohenschwangau-Fresken), die »Zwerge am Fuße der Bavaria«, die »Ankunft der heiligen drei Könige« aus dem Altarwerk der Münchener Frauenkirche und den »Wunderlichen Heiligen«, dessen Erklärung so viele Rätsel birgt; dabei bewährt sich Otto Weigmanns Geschick, der als wackerer, liebenswürdiger Explikator dem Beschauer alle Schwierigkeiten erschließt. Ebenso danken wir ihm für die vom feinsten Verständnis zeigenden Andeutungen über die den Aschenbrödel-Zyklus begleitenden Nebenbilder aus dem »Dornröschen«-Märchen und der Fabel von Amor und Psyche. Unser Exeget hat es sich gewiß nicht leicht gemacht und keine Mühe gespart, um wie als Epigone bei der Lachner-Rolle, die in Schwinds Bildern häufig offen oder versteckt mitspielenden Persönlichkeiten und Faktoren zur förderlichen Klarlegung zu bringen und den Sinn und Aufbau zu erläutern; er tat dieses mit einer adäquaten heiteren Sprache und einem jovialen Humor. Das macht ihm alle Ehre. Dazu sagt er nichts, als was zur Sache gehört; alle Konjekturenreiterei und schöngeistiges Seifenblasen bleibt ihm ferne.

Die Reproduktion der Bilder ist ganz untadelig, klar und scharf. Eine Verweisung unter den beliebig eingefügten Bildern auf die betreffende Seitenzahl des Textes wäre für weniger findige Leser nicht vom Übel gewesen; man kann es dem P. P. Publikum nicht bequem genug machen.

V.

Nimmt man dazu die obengenannten außerordentlich billigen Editionen der »Sieben Raben« und der »Melusine« nebst den vier, ebenfalls in Callweys Kunstverlag publizierten »Schwind-Mappen«, so ist damit der Grundstock zu einer neidenswerten und ziemlich reichhaltigen Schwind-Sammlung gelegt, eine Familien-Kunstkammer begründet. Die »Schwind-Mappe« enthält insbesondere viele Perlen aus der Schack-Galerie: Die Einsiedler-, Wander- und Elfenbilder, den »Rübezahl«, den »Hochzeitsmorgen« (oder »Die Rose«, Abb. S. 5) und Schwinds eigene »Hochzeitsreise« (wobei Freund Lachner als Wirt apostrophiert ist); wie der Teufel für St. Wolfgangs-Kirchenbau scharwerkt, Erwins von Steinbach »Traum«, die seit Ewigkeit thronende »Jungfrau«, den »Ritter Kurt«, den »Ritt um den Falkenstein«, den »König Krokus«, »Die Schöpfung«, »Des Knaben Wunderhorn«, den »Traum des Gefangenen« und »Die sieben Schwaben«. Traun! eine preisenswerte Galerie!

Auch im Gebiete der religiösen Kunst hat Schwind Rühmliches und Vorzügliches geleistet, obwohl er gegen Führich das Wort hinwarf, daß ihm hierzu »das asketische Feuer« fehle. Verwandt mit den »Präraffaeliten« war sein »David und Abigail«; an Benozzo Gozzolis innige Naivität erinnert das »Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg«, an Bellinis »S. Conversazione« die »Künste im Dienste der Kirche«, an die Florentiner die »Anbetung der Könige« mit den immer noch unbekannten Seitenflügeln des Münchener Frauenkirchen-Altarwerkes; ohne Vorbild sind die sechs Passionsbilder in der Theatinerkirche zu München, welche zuerst als Fahnenzier auf Seide gemalt und den größten Teil des Jahres aufgerollt, durch Übertragung in Tafelbilderform durch unseren unvergleichlichen Konservator und Prof. A. Hauser gründlich restauriert und gerettet wurden. Sie dürfen zu Schwinds besten Schöpfungen gerechnet werden, obwohl Dr. Friedrich Haack in seiner sonst so trefflichen Schwind-Monographie (Bielefeld und Leipzig, bei Velhagen & Klasing) darüber ziemlich geringschätzig hinweggeht. Was Schwind mit den Fresken aus dem Leben der heiligmäßigen Landgräfin Elisabeth und mit den durch sie ausgeübten »Werken der Barmherzigkeit« leistete, ist über alles Lob erhaben! Das sind unvergängliche Kleinode der deutschen Kunst! Die große Anzahl Glasfenster-Kartons für Glasgow, auf Wunsch der Besteller meist in fühlbarer Anlehnung an Giotto und Fra Angelico, waren größtenteils Schülerarbeiten, ebenso die Fresken mit dem Leidenswege des Herrn für die Pfarrkirche zu Reichenhall. Merkwürdig ist dabei die äußerste Beschränkung auf möglichst wenige Figuren.

Damit ist Schwinds vielseitige Tätigkeit nur in großzügigen Umrissen skizziert, so daß durch die beiden Alois Trost und Dr. Gustav Glück, welche in Wien ein neues umfassendes Pracht- und Quellenwerk vorbereiten, noch genug überraschende Entdeckungen bevorstehen dürften. Auch eine Sammlung und diplomatische Herausgabe seiner Briefe wäre ein zeitgemäßes Unternehmen.



CONSTANTIN MEUNIER — IM KOHLENGEBIET (BORINAGE)

Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin



CONSTANTIN MEUNIER KOPF EINES BERGMANNES, BRONZE
Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin

CONSTANTIN MEUNIER

Von KARL CONTE SCAPINELLI

Immer wieder muß einer kommen, der der Menge die Worte neu deutet, die sie selbst geprägt, der die abgenützten Laute für sie mit einem Schlage verinnerlicht und vertieft; und dieser eine ist der Künstler. Bald ist's ein Dichter, der ihnen ihr Leben und Lieben deutet, bald ein Maler, der ihnen die Augen öffnet, sie die Schönheiten erst sehen und verstehen lehrt, die sie in ihrem Heimatlande umgeben.

In keiner Zeit ist das Wort »Arbeit« und »Arbeiter« mehr verwendet und mehr mißbraucht worden, wie in unserer. Und doch ist den meisten der tiefere Sinn, der ernste Adel dieses Wortes verschlossen geblieben. Ein Künstler mußte kommen, um es ihnen plastisch zu deuten: Constantin Meunier.

Dem einen waren die Arbeiter bis jetzt ein Heer zerstörungslustiger, verwegener Gesellen, dem anderen ein bedauerliches Übel unserer neuen Zeit, dem dritten: die modernen Sklaven. Da kommt Meunier und stellt sie uns plastisch in allen möglichen Variationen, aber immer wieder von einem Grundton durchzittert dar: als moderne, ruhmlose, doch tapfere Helden.

Das ist auch die tiefere Bedeutung von Meuniers hoher, edler Kunst. Wir leben in einer Zeit, in der es bedeutende Männer, hochgeschätzte Zeitgenossen, aber keine Helden gibt. Und die Plastik, die Kunst braucht Helden, braucht markige, knochige Gestalten, braucht Muskeln, braucht Bewegung.

Nicht unter den gekrönten Häuptern, nicht unter den Abenteurern der Mythologie findet Meunier sie, nein, da er in seiner Heimat übers Land geht, tritt ihm ein solcher entgegen: ein Arbeiter, ein Hammerschmied, der moderne Kyklop.

Und da er den wuchtigen, von der Arbeit gestählten Körper sieht, mag er dem Mann auch unter die Mütze geblickt haben, wo zwei funkelnde Augen leuchteten. — So fand er die modernen Helden, seine Helden, seine Figuren.

Wenn wir den großen alten Rathaussaal in München durchwandern, in dem das Lebenswerk Meuniers von der Berliner Hof-Kunsthandlung Keller & Reiner ausgestellt ist, dann sehen uns von allen Seiten diese Figuren an, mit mutigen, mit traurigen, mit müden Blicken, aber immer ist es eigentlich ein Typus, der da zu uns spricht, der eine Arbeitertypus, ernst, furchig, visionär und doch wieder breitspurig und bodenständig. Der Arbeiter, der sich seiner Kraft bewußt ist, der sich aber auch der Mühe, des Schweißes bewußt ist, den seine Arbeit kostet.

Es ist in allen diesen Figuren nichts Monumentales, nur etwas Typisches — und was das Monumentale, Stein- und Erzgewordene aufhebt: ein großer Reichtum tiefen Mitfühlens, tiefen Verstehens.

Meunier ist Gemütsplastiker. Auch das macht ihn zum typischen Bildhauer unserer Zeit.

So wachsen uns aus seinen Werken drei Dinge entgegen, die ihn uns besonders wertvoll machen, die uns locken, uns näher mit ihm zu befassen. Erstens sein eigenartiges, neues Sujet, zweitens das Erheben einer typischen Figur zum Gegenstand eines Lebenswerkes und drittens das Überfluten eines reichen Gemütes in Erz und Stein.

Wir hatten vor mehr als Jahresfrist, da Constantin Meunier zu Brüssel im 74. Lebensjahre mitten in der Arbeit gestorben war, in diesen Blättern (I. Jahrg., Beil. zu Heft 8) erwähnt, daß er eigentlich bis zu seinem reifsten Mannesalter, bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahre fast ausschließlich Maler gewesen. Und tatsächlich zeigt uns auch die Ausstellung wenn nicht die hervorragendsten, so doch sicher die typischsten von Meuniers Gemälden (Abb. S. 9). So weit sie uns heute zum Verständnis des Bildhauers Meunier interessieren, erzählen auch sie schon von den Gruben-,

Hafen- und Landarbeitern, die er uns später in seinen Plastiken darstellt. Aber die farbenfreudigen Bilder, die uns gruppenweise die Leute bei der Arbeit zeigen, legen noch wenig Wert auf den einzelnen, arbeiten dessen Figur noch nicht mit jenen sichern und charakteristischen Zügen heraus, formen nicht so stark an seiner Gestalt, geben den Gesichtern keinen tieferen Ausdruck. Trotz ihrer Tiefe wirken oft die Figuren unplastisch. Doch man merkt auch: den »Maler« Meunier beschäftigt in der letzten Zeit, bevor er sich ganz der Plastik zuwendet, schon die Idee des Arbeiters, der Darstellung der physischen Arbeit.

Das neue, eigenartige Sujet in neuer, eigenartiger Auffassung ist auch da schon vorhanden. Aber auf den Bildern kann er es nicht so deutlich ausdrücken, kann ihm nicht zum Sieg verhelfen.

Erst da er ihn von allen Seiten zugänglich, von allen Seiten sichtbar vor sich hat, haucht er ihm wirklich jene Seele ein, die seine Plastiken adelt.

Nicht daß Meunier ein Schlagwort der Zeit, den »vierten Stand«, in Plastik umsetzte, ist sein größtes Verdienst, wenn er auch überall ein »sozialer Bildhauer« genannt wird, sondern daß er die Möglichkeit fand, moderne Menschen in modernem Gewand bei moderner Beschäftigung sinnfällig und plastisch darzustellen. Es mag manchen scheinen, als gebrauchte ich das Wort »modern« hier dreimal willkürlich, mehr als Schlagwort: aber gerade daß seine Menschen von heute sind, die Beschäftigung aus unserem Interessenkreis, das Gewand das der heutigen Grubenarbeiter ist, daß dieser Zweig von Arbeitern halb oder nur leicht bekleidet seine Beschäftigung ausübt, daß endlich diese Menschen so ziemlich die einzigen sind, deren Akte eine Darstellung ästhetisch erlauben, und daß alle diese Momente künstlerisch verwertet und bewältigt sind, das ist das Eigenartige und das Hauptverdienst Meuniers. So kann er, ohne die Bahnen der Antike allzusehr zu verlassen, doch unserem Empfinden und Verstehen weitaus näher kommen, uns tiefer packen.



CONSTANTIN MEUNIER LASTTRÄGER
Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin

Der tiefe Ernst, der alle seine Gestalten auszeichnet, der sie adelt, entspricht Meuniers ganzer Lebensauffassung, die sein Lebenswerk uns widerspiegelt. Die weicheren Formen

des Frauenkörpers reizen seinen ernsten Sinn nicht zur Darstellung — der arbeitende Mann ist sein Sujet, ganz vereinzelt auch die abgearbeitete Arbeitsfrau, oder die Frau als Gefährtin des arbeitenden Mannes, aber nie die Frauenschönheit, die andere Künstler zur Darstellung begeistert. Nur vor der Mütterlichkeit macht er ehrfürchtig Halt, sie, in der er die hehrste Frauenarbeit zu sehen scheint, stellt er uns auch auf das Denkmal der Arbeit, ihr gibt er auch einen Platz am Sockel des geplanten Zola-Denkmals.

Und unter den männlichen Gestalten hat er sich besonders die ausgesucht, die entweder mitten in der Bewegung der Arbeit stehen, oder solche, die eben einen Augenblick rasten, wie sein Schnitter, wie sein Schmied, wie sein Debardeur (Abb. S. 11). Dabei ist Schwung und Linie in ihrem Körper; die wenigen Kleider schließen sich prall an, zeigen mehr als sie verhüllen. Es sind keine akademisch üblichen Akte, die darunter stecken, die Schultern meist wie auseinandergerissen von der schweren Arbeit, gewölbt, die hageren Füße wie schlanke Säulen! Die meisten seiner Plastiken sind kaum größer als zwei Spannen, so tritt uns gleich die ganze Gestalt einheitlich ins Auge, der düstere Ton der Bronze hebt sie von der Luft wie eine schwarze Silhouette scharf ab, der dunkle Schimmer des Metalls erleuchtet einzelne Partien doppelt hell: die Hackennase, den vorgestreckten, rechten Fuß, daß die dünne Hose, wie von der Arbeit zerwetzt, glänzend erscheint.

Und doch Meunier stellt uns, obwohl er großzügig arbeitet und dem Gesicht kaum mehr als einen ernsten Ausdruck verleiht, mehr dar als einen Mann bei der Arbeit, er hebt diese eine Figur über sich selbst hinaus, ins Typische: »Der Grubenarbeiter«, »Hammerschmied« und so fort. Sie alle drücken ihm eine Idee aus, sie alle wachsen zu einer Erscheinung unserer Tage an. Er sieht diese Figur nicht nur mit den Augen, — wie der antike Künstler, er sieht sie auch mit den Nerven und mit dem Herzen.

Die Nerven und das Herz sind es, die ihn nicht objektiv schaffen lassen, die ihn subjektiv machen. Darum tritt er all seinen Gestalten nicht mehr ganz naiv, nur als Former und Bildner entgegen, sondern als Propagandist, als Verkünder ihres Lebens, er hebt selbst die einzelne Beschäftigung ins Allgemeine. Immer und immer wieder versinnbildlicht er uns die schwere Arbeit, selbst wenn er die Rast, die Ruhe formt.

Er braucht kein Symbol, keine helfende Göttin, keinen Genius, er erhebt den Arbeiter selbst zum Symbol, zum Genius. Auch das ist charakteristisch für ihn. Seine Nerven sind es, die so stark, so ergreifend aus diesen hageren Gestalten sprechen, seine Nerven und sein Herz.

Und in der großen, erbarmenden, bewundernden Liebe zu diesen Figuren wird er ein Leben lang nicht müde, sie immer darzustellen, sie immer zu variieren. Sie alle sind nur Vorstufen, Studienobjekte für sein »Riesendenkmal der Arbeit« das er plant, an dem er arbeitet, und jede einzelne Figur wieder ist eigentlich schon das »Denkmal der Arbeit«.

(Schluß folgt)

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG 1906

Von FRANZ WOLTER

Ein größeres Interesse als sonst beansprucht die Kunstrundschau im Glaspalaste einerseits durch die einbezogene Retrospektive-Ausstellung, welche die bayerische Kunst von 1800—1850 umfaßt, anderseits durch den Wettbewerb deutscher Künstler untereinander, da diesmal, abgesehen von nur wenigen Werken, das Ausland nicht vertreten ist. Und es ist wahrhaftig darum nicht schade. — War es schon im vorigen Jahre auffällig, daß die auswärtigen Staaten fast gar keine bedeutenden Werke der Malerei und Plastik gesandt, sondern mehr oder weniger Verkaufsware, so berührt es diesmal den Beschauer um so wohltuender, daß die deutschen Künstler auch ohne Ausland eine Ausstellung veranstalten können, die Gutes bietet. Vor allem aber wird der Kunstfreund und Sammler durch die retrospektive Ausstellung lernen und sehen, worin der eigentliche Wert deutscher, bodenständiger Kunst besteht, und die Fäden verfolgen können, die von jener Zeit auf die unserige hinüberspielen. — Nie ist die Tradition ganz unterbrochen worden und wenn auch durch wüste Auslandsmanieren, durch reklamehafte Aufdringlichkeiten eine Zeitlang alle heimische Kultur zersetzt und aufgelöst erschien, immer gab es einen Kreis von Künstlern, welcher an die Überlieferung deutscher Art und Kunst festhielt und mit neuen Mitteln aus dem ewig Wechselnden das Dauernde und Bleibende auslöste. — Vergleicht man in großen Zügen so Altes wie Neues, dann erkennt man, daß ein gemeinschaftliches Band alle wirklichen Künstler in ihrem Denken und Fühlen verbindet, daß sie mit ihren Werken über dem Wechsel der Moden stehen und nie ihre Schöpfungen nach reinen Ausstellungszwek-



CONSTANTIN MEUNIER — ECCE HOMO, BRONZE

Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin



CONSTANTIN MEUNIER CHRISTUSKOPF, BRONZE
Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin

ken einrichteten. Wollen wir, um gleich in den ersten Sälen der Retrospektiven zu verweilen, Verständnis für jene Zeit gewinnen, so müssen wir zu den Empfindungen des deutschen Gemütes zurückkehren, zu der Innigkeit, mit der ein Dürer ebensogut wie ein Schwind die Welt umfaßt hat. Schwinds und Spitzwegs Kunst, die wir hier sehen, ist verkörperte deutsche Sinnigkeit und Beschaulichkeit. Solche Bilder sind gemalte deutsche Volkslieder und neben Meistern wie Edlinger und Wagenbauer darf man kühn an Rembrandt und die besten Niederländer denken. Hier reihen sich die Namen von Dorner, v. Langer, Hauber und Kellerhoven an, W. v. Kobells »Rennen auf dem Oktoberfest« ist desgleichen von köstlichem Reiz. Unter vielen Landschaften von Wagenbauer findet man Perlen, die im Ton und der subtilen Ausführung dem Besten der Auslandskunst gleichzustellen sind. Der große, zum Vestibül führende Saal enthält zumeist Bildnisse aus der Zeit König Ludwigs I. Porträts des Königs selbst, sowie anderer Mitglieder des bayerischen Herrscherhauses, berühmte Männer und vornehme Frauen grüßen hier von den Wänden. Namen, wie Stieler, W. v. Kaulbach, P. Heß, Dürck herrschen vor. Von den Landschaftern folgen nun Dillis, Faustner, Quaglio, J. A. Klein, Scheuchzer, Steffan, vor allem Rottmann mit seinen klassisch großzügigen Motiven aus Griechenland von packender Stimmungsgewalt. E. Schleichs schmelzende Farbenpracht darf nicht vergessen werden, ebensowenig das Malergeschlecht der Adam, von denen jedes Mitglied, vor allem Benno mit lebenswahren Naturbildern vertreten ist. Mit mehreren großen Werken, die teils der Kgl. Pinakothek entnommen, sind die Nazarener erschienen, dann folgt Graf Pocci mit Illustrationen und humoristischen Szenen, welche wieder die phantasievollen Bilder Neu-



CONSTANTIN MEUNIER PATER DAMIEN, DER APOSTEL DER AUSSÄTZIGEN, BRONZE

Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin

reuthers ablösen. Glänzend ist die Vorführung der umfangreichen Kollektion Landschaften von Buerckel, während M. v. Schwind nur mit einigen, aber um so wertvolleren Gemälden da ist. Sein Bild »Die Rose« gehört wohl mit zu dem Schönsten, was er geschaffen hat. Am meisten neben Schwind ruft wohl die Kunst Spitzwegs Bewunderung hervor. Diesen altbiederen Münchener Meister, der so viel konnte, dabei so einfach und bescheiden war, lernt man in diesen Werken auch als Maler kennen, ja als einen deutschen Impressionisten, bevor noch die Franzosen an jene Kunstmode dachten. Dabei ist der Geist dieses humorvollen Malerdichters deutsch, vor allem gesund und echt. Gesünder und echter als all die im Monet- und Manetschen Gewässer nachplätschernde französische und deutsche Gefolgschaft. Es gab eine Zeit, wo alles, was von Frankreich ausging, bewundert und nachgeahmt wurde. Die Hauptstadt des Deutschen Reiches, die jetzt noch unter diesem Nachahmungstriebe steht, ging voran und München folgte nach. Eine Zeitlang hat die Impfung mit diesem ausländischen Serum die einheimische Kunst zersetzt, aber diese hat den schädlichen Stoff teilweise wieder ausgeschieden, wie die echten Künstler hüben und drüben bei Sezession, Genossenschaft und Luitpoldgruppe bewiesen haben. Wenn schwächere Naturen diesem Gift dennoch unterlagen und noch unterliegen, so ist dies wenig von Belang.

War in früheren Jahren das Bild jeder einzelnen Gruppe oder Vereinigung mehr oder weniger scharf getrennt, so geht heute ein einheitlicherer Zug durch die Ausstellungsräume. Zwischen Luitpoldgruppe und Genossenschaft vollends läßt sich kaum mehr eine Grenze ziehen, ja es hat den Anschein, als ob die ältere Genossenschaft an Kunstwert und neuen, frischen Elementen die Nebenbuhlerin zu überholen gedächte. Das künstlerische Niveau im allgemeinen ist ein gutes. Ganz hervorragende Leistungen sind allerdings nirgends zu treffen. Dinge, die man wie ehedem umlagerte und bewunderte, gibt es nicht, dafür sind die Zeiten zu raschlebig, zu beweglich geworden. Niemand will mehr das Opfers ein für andere auf Kosten seiner Börse und seiner Nerven. Im großen Oktogonsaal der Münchener Künstlergenossenschaft überrascht an erster Stelle ein lebensvolles Bildnis des Prinz-Regenten von Alexander Fuks, von dessen Hand noch in anderen Sälen die vortrefflichen Porträts eines Generals und eines Artillerieoffiziers hervorragen. Gerade nicht zahlreich sind solche Bildnisse, die mehr bedeuten als Malereien, welche nur zur Wohlgefälligkeit des Bestellers gemalt sind, die gleichsam einem malerischen Bericht über den jeweiligen Menschen gleichkommen. Zu diesen Werken gehören auch die Bildnisse von Paul Beckert, A. Erdtelt, Alb. Schröder, F. Pernat, Ant. Mangold und selbst L. Schmutzler, der über ein starkes malerisches Talent verfügt, aber allzu mondain auftritt. Nicht uninteressant sind die Bilder W. Firles, obgleich das große Werk »Neuer Frühling, neues Leben« eher als bekannte retrospektive, denn als neue, weiter fortgeschrittene Arbeit anmutet. Von ungewöhnlichem Reiz sind die beiden Kompositionen L. v. Langenmantels »Nachtfest« und »Finale«, tanzende Mädchen, die im Gegenspiel sich in rhythmischen Bewegungen wiegen, während von oben künstliche Beleuchtung die starken Farbenakkorde erhöht. Sind die künstlerischen Eigenschaften der Meister wie A. Kowalski, F. Roubaud, Jos. v. Brandt, C. Seiler, F. Simm schon bekannt, so daß es genügt, auf ihre Anwesenheit mit charakteristischen Werken aufmerksam zu machen, so muß auf die Arbeiten einiger jüngerer Künstler, die sich bestreben, immer weiter zu kommen, hingewiesen werden. Neben M. Bauernfeind, der in der »Altehrwürdigen Brücke« und dem »Jungbrunnen« Märchenschilderungen von phantasievoller Art, schlichter Treuherzigkeit, sprudelndem Humor und kraftvoller Farbe gibt, steht R. Köselitz in seinen tanzenden Najaden als ein Künstler von sonniger Heiterkeit, fabulierenden Gemütes da, der auch anheimelnde Stimmungslandschaften unter Ausstrahlung einer echten, ungequälten Künstlerphantasie schafft. — Karl Hartmann ist diesem wohl ähnlich, aber nüchterner erdenschwerer, naturalistischer. Am besten wirkt sein Bild »Die vier Lebensalter«. Als effektvolles Beleuchtungsproblem mit allen Registern des Könnens gemalt, ist »Der Gründonnerstag« von Nic. Pimonenko, Wallfahrer, die mit brennenden Lampions zur Prozession sich sammeln; ferner die »Überfahrt nach Helgoland« von Klein-Chevalier, rudernde Bootsleute von der Abendsonne grell beschienen; dann die wie mit Hoffmannschem Farbenzauber gemalten, gleich einem Feuerwerk blendenden Bilder von Arth. Johnson: »Ein Sonnenkuß«, »Sommerrausch« und »Badende Kinder«. Ist hier die Menschendarstellung als rein äußerliches Versuchsobjekt für Licht- und Luftstudium verwandt, so sucht Max Gaisser in dem Bilde »Beim Notar« Erlebtes und Geschautes, kurz, fühlende und denkende Menschen in den von Licht und Luft umflossenen Gestalten zu schildern. Paul



CONSTANTIN MEUNIER CHRISTUS AM KREUZ, BRONZE

Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin

Ehrhardt, ebenso F. Wirnhier gehen in ihren reizenden Interieurstudien von der Farbe aus und wirken namentlich die Bilder des letztern klar und vornehm im Ton. Auch Clara Walter gehört zu jenen Talenten, die nie Geschmackloses schaffen, sondern schon in der Wahl des Gegenstandes echtes Künstlertum offenbaren. O. Freiwirth-Lützow, Aug. Kühles, Herm. Koch, Max Thedy, Gertrud Wurb, mit dem famosen alten Hamburger Hof gehören ebenfalls hierher. — Ein Werk, das in seiner ganzen Komposition und der Art der Darstellung eine herbe Größe besitzt, ist der nackte Hirte mit einem Stier von P. W. Harnisch. Die große, einfache, schlichte Naturwahrheit und die Unmittelbarkeit des Eindruckes, die feierliche Ruhe hat etwas Klassisches. Man denkt an Homer. — Innerlich diesem Künstler verwandt sind die Werke von Paul Thiem, insbesondere die beiden Geharnischten an der einsamen Meeresküste, die sich in feindlichen Absichten begegnen. (Fortsetzung folgt)



FRITZ KUNZ SABINISCHES VOLKSLIED
Münchener Jahresausstellung 1906

STUDIEN ÜBER DEN MEISTER DES MÖRLINDENKMALS (GREGOR ERHARDT?)

Von FELIX MADER

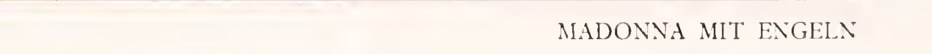
Am Freitag nach St. Urban anno 1497 kam Abt Konrad Mörlin[1]) ins Kapitel und fragte demütig den ihm anvertrauten Konvent und sprach: »Geliebte Väter und Brüder, ich möchte Euerer Paternität als meine erste Bitte vortragen, ob ihr mir gestatten wollet, daß ich mir eine einfache prunklose Grabstätte auswähle und herrichte und zwar im Kapitelsaale gegen Süden.« Darnach fragte er jeden einzelnen und alle gaben ihre Zustimmung. Als er diese Bereitwilligkeit sah, dankte er uns allen, indem er sein Haupt entblößte und sitzend an seinem Platze eine mittlere Verneigung[2]) in Demut machte, die der Konvent erwiderte.[3])

Konrad Mörlin war 1496 zum Abt von St. Ulrich gewählt worden. Schon als Prior hatte er sich um die künstlerische Ausgestaltung der Stiftskirche große Verdienste erworben. Dem Grabe des hl. Simpertus war sein besonderer Eifer zugewendet und seine Beredsamkeit bewirkte, daß die Leute außer Geld auch Leuchter, Schüsseln und anderes Metallgeräte zum Einschmelzen brachten, woraus dann ein kunstvolles Gitter um die Tumba des Heiligen ge-

[1]) Konrad Mörlin stammte aus der Augsburger Patrizierfamilie der Mörlin. Vergl. über ihn Wittwer, Catalogus Abbatum monasterii ss. Udalrici et Afrae ... bei Steichele, Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg II, S. 404 ff. Pl. Braun, Geschichte der Kirche und des Stiftes der hl. Ulrich und Afra ... 1817, S. 303—307.

[2]) »inclinationem mediocrem«; technischer Ausdruck der Rubrizistik.

[3]) Wittwer a. a. O. S. 433.



FRITZ KUNZ — MADONNA MIT ENGELN

fertigt wurde.[1]) Während seiner abteilichen Regierung wurde das schöne Nordportal erbaut und im Jahre 1500 konnte die Einweihung des vollendeten Langhauses und sogleich die Grundsteinlegung zum neuen Chor in Gegenwart des Kaisers Maximilian, der dem Kloster wie dem Abt sehr geneigt war, erfolgen.[2]).

Obwohl noch von frischer Tatkraft beseelt, voll von Gedanken und Plänen für sein Gotteshaus, dachte der Abt an sein Ende und traf der Zeitsitte gemäß Vorsorge für seine Sepultur. Wir müssen annehmen, daß bald nach der oben geschilderten Szene im klösterlichen Kapitel die Ausführung des Epitaphs begann. Jedenfalls wurde noch vor der Wende des Jahrhunderts das Denkmal in die Mauer des Kapitelsaales eingelassen und zu Lebzeiten des Abtes — er starb 1510 — mit einem Vorhang bedeckt.

Mörlins Epitaph blieb uns erhalten. Noch im Jahre 1850[3]) befand sich das vortreffliche Werk an seiner ursprünglichen Stelle, wurde aber dann aus dem zur Kaserne umgewandelten Kloster in das Maximiliansmuseum transferiert, wo es sich jetzt befindet.

Das Mörlin-Epitaph besitzt so hervorragende Qualitäten und spricht so bestimmt für eine ausgezeichnete Künstlerindividualität, daß man sich mit großem Interesse die Frage vorlegt, wer der Meister gewesen sein mag und ob wir von ihm sonst keinerlei Werke mehr besitzen sollten.

Leider nennen die gleichzeitigen Augsburger literarischen Quellen, die sogar mehrfach aus dem Ulrichskloster stammen, des Meisters Namen nicht.[4]) Die kunstgeschichtliche Forschung ist dieser Frage — mit einer einzigen Ausnahme — noch nicht näher getreten. Lübke[5]) nennt das Epitaph wohl ein »klassisches Werk« für die Zeit um 1500 und schildert dessen Vorzüge, versucht aber keine Zuteilung. Auch Butz, Josephi, Riehl nennen keinen Meisternamen. Einen solchen findet man nur bei Herberger und zwar weist er die Skulptur dem Augsburger Meister Gregor Erhart zu.[6]) Da Herberger für seine Zuweisung nur Kongruenzgründe geltend machen kann, so möge die Frage nach der Person des Meisters aufgeschoben sein, obwohl wir, um es von vorneherein zu sagen, glauben, daß der »ingeniosus magister« Gregorius Erhart, wie ihn sein Zeitgenosse, der Benediktiner Clemens Sender von St. Ulrich nennt,[7]) tatsächlich der Meister des Epitaphs ist. Die Gründe für diese Annahme für später versparend, bemerken wir hier nur, daß Gregor Erhart um Michaeli des Jahres 1498 ein steinernes Kruzifix im Kirchhof von St. Ulrich aufstellt, also im nächsten Jahre, nachdem Abt Mörlein sein Epitaph in Auftrag gegeben hatte. In welch hohem Ansehen Erhart in St. Ulrich stand, beweist eben die höchst ehrenvolle Benennung, die Sender bei Erwähnung des Kruzifixes dem Meister gibt, eine Auszeichnung, die der damaligen Zeit Künstlern gegenüber nicht sehr geläufig war, hier also enge, persönliche Beziehungen vermuten läßt.

Indem wir also die Frage nach dem Namen des Meisters aufschieben, wollen wir auf dem Wege der Stilkritik eine Untersuchung anstellen, ob wir von dem Meister des Mörlin-Denkmals noch weitere Werke besitzen. Es wäre doch sehr merkwürdig, wenn von den Schöpfungen eines so bedeutenden Mannes eine einzige Skulptur uns erhalten geblieben wäre. Die Gefahren der Stilkritik kennen wir wohl: aber bei einem Künstler von so individueller Richtung, wie der des Mörlin-Denkmals ist, wird man bei entsprechender Vorsicht nicht irre gehen.

Betrachten wir also zunächst das Mörlin-Denkmal, um dessen künstlerischen Wert und charakteristische Eigenschaften kennen zu lernen.

Das aus Sandstein gearbeitete Epitaph mißt 1,70 m in der Breite und Höhe. Auf schmalem Inschriftensockel erhebt sich das Figurenfeld, das ein sehr frei und malerisch gehaltener Maßwerkbaldachin überwölbt. (Abbild. S. 23.) Spuren der ehemaligen Bemalung, von der sich nicht angeben läßt, ob sie eine ganze oder nur teilweise war, haben sich erhalten.

Nun zur figürlichen Szene! Sie ist als Prozession angeordnet: rechts gegen den Rand des Bildes erhebt sich auf hoher Stufe der Thron der Himmelskönigin, eine einfache monumentale Bank ohne Lehne. Zwei allerliebste Engelchen breiten hinter dem Thron einen Teppich aus. Maria, eine sehr jugendliche Gestalt von wundervoller jungfräulicher Zartheit hält auf dem Schoß das unbekleidete Jesuskind, das leider arge Ver-

[1]) Wittwer a. a. O. S. 435.

[2]) J. Friessenegger, Die Ulrichskirche in Augsburg, S. 2—3.

[3]) Vergl. Butsch im 15./16. Jahresbericht des Hist. Kreisvereines für Schwaben und Neuburg für die Jahre 1849/50, S. 7.

[4]) Nachforschungen am K. Allgemeinen Reichsarchiv blieben erfolglos; desgleichen am K. Kreisarchiv in Neuburg, für welch letztere ich den Herren K. Beamten dortselbst sehr zu Dank verpflichtet bin.

[5]) Lübke, Geschichte der deutschen Plastik, S. 741.

[6]) Zeitschrift des Hist. Vereins für Schwaben und Neuburg, 1887, S. 101—106.

[7]) Chronographia des Clemens Sender, VII. Bl. 29a. Ordinariatsarchiv Augsburg, E. 68.



FRITZ KUNZ RÖMERIN

stümmlungen erlitten hat. Abt Mörlin hat sich dem Throne genaht: inständig flehend kniet er da. Er ist nicht allein gekommen: sieben Patrone begleiten ihn. St. Petrus legt ihm die Hand aufs Haupt und spricht ihm Vertrauen zu. St. Ulrich hat die Krümme des Stabes, den der Abt in den Armen hat, erfaßt und wendet sich laut sprechend an die hl. Jungfrau, als wollte er sagen, sein Schützling habe die Abtei gut verwaltet. Nach ihm folgt St. Hieronymus[1]) im Kardinalsgewand, Simpertus in bischöflichem Ornat mit Stab, den Wolf zu Füßen, der das geraubte Kind zurückbringt.[2]) Dieser Zug nimmt die ganze Breite der Bildfläche ein. Nach rückwärts schließen sich aber drei weitere Patrone an: St. Afra, Benedictus und Scholastika. Sie sind perspektivisch in die Höhe gerückt.

Die Idee wurde jedenfalls durch den Abt

[1]) Abt Mörlin war ein besonderer Verehrer dieses Heiligen. Wittwer a. a. O., S. 417.

[2]) Friessenegger a. a. O., S. 15.

selber bestimmt, der Meister aber hat sie in origineller, lebendiger Weise erfaßt und mit ebenso viel charakteristischer Kraft wie feiner Schönheit zur Darstellung gebracht.

Obwohl die Komposition stark durch malerische Motive beeinflußt erscheint — »man glaubt ein in Stein übertragenes Gemälde des großen Holbein zu sehen«[1]) — so lebt doch ein großer monumentaler Zug in ihr. An schönem Linienrhythmus wird man für die Zeit wenig noch Vollendeteres finden können. Des Meisters figürliche Typen sind dem Leben entnommen, aber ein Hauch idealer Verklärung ruht auf ihnen: das Zufällige, Alltägliche ist ihnen genommen, alles Eckige und Derbe vermieden, so daß wir uns jene heiligen Personen, die sie vorstellen, in solcher Erscheinung denken könnten. Steht diese herrliche Madonna, deren fast mädchenhafter Typus jungfräuliche Eingezogenheit, Innigkeit und Güte so lebendig spiegelt, nicht auf gleicher Höhe mit den bewunderten Madonnenschöpfungen des italienischen Quattrocento, eines Botticelli, Lorenzo di Credi, Francia, Fiesole? Sicher! Ganz eigenen Reiz besitzen auch die beiden Engelchen, die den Vorhang halten (Abb. S. 22). Die feinenKöpfchen mit den langwallenden Locken verraten keinerlei Anleihe bei der welschen Kunst, sondern sind aus dem unversieglichen Quell der Natur mit hohem Schönheitssinn geschöpft. Dasselbe gilt von der Darstellung des kindlichen Körpers beim Jesuskind und dem Knäbchen, das der Wolf zu Füßen des hl. Simpertus niederlegt: vortrefflich ist beidemal der zarte, schlanke Körper modelliert, vortrefflich das Köpfchen des Simpertusknäbleins.

Des Meisters Heiligengestalten entzücken durch ihre frische Naturwahrheit und bestimmte Individualisierung. Welch scharfgefaßter Typus ist doch dieser Petrus, welch würdevolle, ernst innerliche Erscheinungen diese Bischöfe, welch lebenswahre Gestalten Afra und Scholastika! Jeden der Köpfe modellierte der Meister bis in die feinsten Details. (Abb. unten u. S. 24). Welch guter Porträtist er war, zeigt ein Vergleich seines Abtporträts mit jenem, das Holbein d. Ä. uns von Mörlin

[1]) Lübke a. a O., S. 741.



DETAIL VOM EPITAPH DES ABTES KONRAD MÖRLIN
Vgl. S. 23, Text oben.



EPITAPH DES ABTES KONRAD MÖRLIN
Text S. 21

hinterlassen hat.[1]) Der Abt war stark beleibt, während nun Holbein diesen Umstand mit vollem Realismus zur Geltung kommen läßt, weiß unser Bildhauer zu idealisieren ohne die Wahrheit zu verletzen. Daß derselbe auch die Formen des Körpers und seine Struktur beherrscht, braucht nicht erst gesagt zu werden; in der Behandlung der Hände ist er so tüchtig wie in seinen Köpfen (Abb. S. 24.) Was den Gewandstil betrifft, so klingt die Art des 15. Jahrhunderts deutlich nach, aber harte Brüche finden sich nicht leicht: in weichem, natürlichem Fluß folgen die Gewänder der körperlichen Bewegung. Wie effektvoll fällt nicht der Mantel Mariens, gleich einem linienreichen Ornament, wie effektvoll die schleppartig sich hinziehende Cuculla des knienden Abtes!

Als Techniker müssen wir dem Meister uneingeschränktes Lob zollen: den Sandstein behandelt er wie Holz, so daß die Gruppe teilweise vollrund und tief unterschnitten in der Bildfläche steht, ein Gebrauch, der seiner Zeit zu sehr geläufig ist. In der Ausführung und Stilisierung der Haare, der Engelflügel bekundet er ebensoviel vornehmen Schönheitssinn wie elegante Technik. Der weiche

[1]) Abb bei Woltmann, Silberstiftzeichnungen Holbeins d. Ä. Nr. XXX und bei Weiß-Liebersdorf, das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst S. 25.



DETAIL VOM EPITAPH DES ABTES KONRAD MÖRLIN
Vgl. S. 23, Text S. 22

Sandstein legte den Intentionen des Künstlers keine Schwierigkeiten in den Weg, aber er ist auch Schuld an den Verstümmlungen, die die meisten Werke des Meisters betroffen haben. Man betrachte nur den Maßwerkbaldachin unseres Epitaphs, der freilich auch allzu kühn wie ein Holzgebilde über der Szene sich entwickelt!

Das ist das Mörlin-Denkmal: die Schöpfung eines der ersten Bildhauer der Zeit, der den starken Naturalismus der Epoche mit feinem stilistischem Verständnis adelt. Sein Empfinden ist ein ausgesprochen lyrisches: damit hängt seine Neigung zum Malerischen und der innerliche und sinnige Ausdruck seiner Gestalten zusammen, nicht minder seine Begabung für die Erscheinungen der Anmut und ernstschönen Lieblichkeit.

Wo werden wir den Meister suchen? Sicher zunächst in Augsburg, wo es damals so viele tüchtige Bildhauer gab, daß Abt Mörlin keine Veranlassung hatte, etwa nach Ulm sich zu wenden, was er gelegentlich allerdings getan hat. Von den Augsburger Bildhauern der fraglichen Zeit kennen wir Adolph Daucher und Hans Peuerlin näher, den letzteren vorläufig wenigstens aus drei Werken. Beide kommen aber, wie ein Stilvergleich ergibt, sicher für das Mörlin-Denkmal nicht in Frage.

Der Meister war also ein anderer. Suchen wir zuerst seine Werke!

Wir beginnen bei St. Ulrich. Mörlins Vorgänger Johannes von Giltlingen war 1496 gestorben.[1]) Sein Grabdenkmal blieb uns, wenn auch sehr ruinös, erhalten: es befindet sich heute im Bayerischen Nationalmuseum.[2]) Auf den ersten Blick ergibt sich die Verwandtschaft zum Mörlin-Epitaph, bei systematischer Untersuchung kommt man zu der Überzeugung, daß das Giltlingen-Epitaph unserm Meister angehöre. (Fortsetzung folgt)

[1]) Über ihn vergl. Wittwer a. a. O., S. 314 ff. Die Grabstätte befand sich »in ambitu in latere versus ecclesiam«, S. 395.

[2]) Unter den Arkaden des mittelalterlichen Hofes. K. VI, 314.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





A. VAN DYCK, PIETA (Antwerpen)

Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München



PHILIPP OTTO SCHÄFER MADONNA (ENTWURF ZU EINEM FRESKO)
Münchener Jahresausstellung 1906, Text S. 38 u. Beil.

EIN BLICK IN DIE STÄDTISCHE GALERIE ZU DÜSSELDORF

Von Prof. Dr. KARL BONE

(Hierzu die Abbildungen S. 27, 29, 31)

Seit die alte Düsseldorfer Galerie, gegründet von dem prachtliebenden Kurfürsten Johann Wilhelm, im Jahre 1806 nach München geflüchtet worden und schließlich im Jahre 1871 für Düsseldorf jede Hoffnung auf Wiedererlangung zerstört war, mehrte sich die Notwendigkeit, auf irgend einem Wege dem schreienden inneren Widerspruch einigermaßen und wenigstens nach und nach ein Ende zu machen, den da bedeutet: eine Kunststadt, ein Kunstzentrum und Sitz einer Kunstakademie — und keine Gemäldegalerie, kein Kunstmuseum! Der Staat hat dafür kein Geld, und selbst wenn er es dafür hätte und dafür hergeben wollte, so würde diesmal der Wille nicht die Tat bedeuten können. Denn das Verlorene ist in keiner Weise und durch keine Geldaufwendungen zu ersetzen, die schlimme Folge aber, eine verbreitete Geringschätzung der alten Kunst, ist gar nicht oder nur zum allergeringsten Teile, etwa durch Vorträge oder Photographien u. dgl., abzuwenden oder zu mildern.

Um also die alte Kunst auch nur einigermaßen kennen, würdigen und nützen zu können, sind die angehenden und auch die älteren Künstler Düsseldorfs, die daran denken, daß der Vernünftige zu studieren und zu lernen nie aufhöre, und daß ein Erfahrungsspruch sagt »Was man ist, das blieb man andern schuldig«, auf den Besuch fremder Akademien, die eine Galerie zur Seite haben, und aufs Reisen angewiesen.[1]) Wie wenig

[1]) Über die Sammlungen und Lehrmittel der Kunstakademie ein anderes Mal.

diese beiden Wege ihren Zweck zu erfüllen pflegen, lasse ich lieber unbesprochen, genug, daß man über die Beweise dafür allerwegen sozusagen stolpert.

Aber auch große, wahrhaft große Werke neuerer Kunst, die als Quellen für Kunststudium gelten könnten, wird Düsseldorf schwerlich je in ausgedehnterem Maße besitzen, ganz besonders nicht mit Hereinziehung anderer deutscher oder gar ausländischer Kunstübung. Auch wenn einmal die goldene Zeit kommen sollte, wo die junge Großstadt Düsseldorf nicht so ängstlich vorherrschend das finanziell Rentable ins Auge fassen wird, wird die Kunst ihre Düsseldorfer Jünger nicht ohne Mitleid ansehen können.

So muß auch Geringes mit Bescheidenheit erstrebt und mit Dank anerkannt werden, in der Hoffnung, daß dadurch nicht etwa jugendlicher oder auch altgewordener Dünkel willkommene verblendende Nahrung bekomme, sondern je länger je mehr ein Bedürfnis nach Sehen erweckt werde.

Die Städtische Galerie, gewissermaßen eine Zwillingsschwester des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen,[1]) beschränkte sich bis zum Jahre 1902, dem Ausstellungsjahre, fast ausschließlich auf Erwerbung von Werken Düsseldorfer Künstler und Porträts Düsseldorfer Künstler, wenn diese Porträts auch von Nicht-Düsseldorfer Hand herrührten. Bis zum Jahre 1871 besaß die Galerie nur ca. 50 Bilder; dann aber, als die Kunde von dem dauernden Verluste, den das Siegesjahr der Stadt Düsseldorf und der Düsseldorfer Künstlerschaft hatte bringen sollen, hie und da als anfechtbar angesehen, infolge neuerdings vorbereiteter Versuche der Wiedererlangung um das Jahr 1888, als Düsseldorf das sechshundertjährige Jubiläum seiner Erhebung zur Stadt feierte, zur unwiderruflichen Gewißheit wurde, steigerte sich der Zuwachs so, daß die Galerie jetzt bereits über 300 Bilder zählt;[2]) die Vermehrung betrug von 1871 bis 1888 (17 Jahre) 120, von 1888—1900 (12 Jahre) ca. 65, von 1900—1905 (4½ Jahre) ca. 75 Kunstwerke, und zwar bei weitem vorherrschend Ölgemälde. Der Bestand der Galerie ist zu verdanken: dem Galerieverein, dem Kunstverein für Rheinland und Westfalen, der Kunsthallenverwaltung, Schenkungen und Vermächtnissen von Privaten und Künstlern, Vereinzeltes auch der Stadt Düsseldorf als solcher. Die Galerie befindet sich in der sogenannten Kunsthalle[3]) auf dem Friedrichsplatz gegenüber dem Hofgarten und Stadttheater. Das Gebäude, das vor einigen Jahren um eine Anzahl recht günstig beleuchteter Räume vergrößert worden ist, wird noch auf Jahre hin für die Städtische Galerie groß genug sein. Einstweilen faßt es außer ihr noch eine Art permanenter Ausstellung von meist verkäuflichen neuen Werken und zeitweise Sonderausstellungen; diese letzteren sind teils Ausstellungen seitens des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen (»Pfingstausstellungen«), teils von Künstlervereinen und Künstlergruppen, teils gelegentliche Veranstaltungen als Ehrungen von Künstlern oder Gedenkzeiten. Namentlich veranlaßt der Tod hervorragenderer Künstler solche Ausstellungen; und so gab es jüngst die Oswald Achenbach-Ausstellung, früher eine C. F. Deiker-, eine C. Irmer-Ausstellung; das bereits erwähnte Jubeljahr Düsseldorfs 1888 brachte eine historische Ausstellung Düsseldorfer Gemälde. So kommt es, daß der neue Kunstpalast am Rheinufer (sog. Golzheimer-Insel),

[1]) S. Jahrg. I, H. 12, S. 278 f.



FRITZ KUNZ RÖMISCHE VEILCHEN
Bayerische Landesausstellung in Nürnberg 1906

[2]) Der neuherausgegebene Katalog zählt 178 Nummern, aber die Zahl der darunter begriffenen Kunstwerke ist erheblich größer; auch sind seit Abschluß des Katalogs noch weitere Erwerbungen gemacht worden, darunter im Anschluß an die Ausstellungen 1902 und 1904, 2 »Ehrungsbilder«, über die die Urteile sehr auseinandergehen.

[3]) Ihr Bau, im Jahre 1881 vollendet, aus einem vom Staate gegebenen Betrage von 150000 Talern sollte einen Ersatz für die alte kurfürstliche Gemäldegalerie bedeuten.



ALEXANDER BERTRAND — DIE TRAPPISTEN

Städtische Galerie zu Düsseldorf. *Text S. 33*

der für die Ausstellung von 1902 fertiggestellt und dann wieder gelegentlich der Gartenbau-Ausstellung 1904 benutzt wurde, jetzt geschlossen dasteht und einer weiteren besonderen großen Veranstaltung harrt, um dann wohl wieder nur vorübergehend nicht nur den Düsseldorfer Künstlern, sondern auch dem Auslande seine Pforten zu öffnen. In dauernden Gebrauch wird er wohl noch nicht so bald genommen werden.

Der Besucher der Städtischen Galerie wird, nachdem ihn die große Freitreppe gegenüber dem Stadttheater unter dem Mosaiktympanon hindurch in die Vorhalle geführt hat, zunächst die oberen Räume besichtigen und auch den Wandmalereien von Karl Gehrts im Treppenhausumgange die Beachtung nicht versagen, in denen dieser feinsinnige fleißige, leider zu früh gestorbene Künstler die epochemachenden Höhen der Kunst teils allegorisch teils durch Zusammengruppierung ihrer wichtigsten Vertreter vor Augen gestellt hat.

Gleich beim Eintritt in den ersten großen Saal drängt sich die Wahrnehmung auf, daß die Anordnung der Bilder in keiner Weise eine historische ist.[1]) Dadurch ist der Gesamteindruck ein unruhiger, und zweifellos ist diese Vermischung von ältestem, älterem und jüngstem auch für die einzelnen Bilder nicht vorteilhaft. Die Vorzüge älterer Arbeiten kommen nicht recht zur Geltung, weil den Bildern vielfach die Frische und Stärke der Neuzeit fehlt, und manche neuere Arbeit fällt beinahe hart aus ihrer maßvollen und sozusagen sittsamer gestimmten Umgebung heraus. Und das ist in allen Räumen ebenso der Fall, auch in den unteren rechts und links von der Aufgangstreppe. Auch sind die Werke fremder Künstler (anderer deutscher, österreichischer, französischer, englischer usw.) nicht von denen der Düsseldorfer Künstler räumlich geschieden. Wer also als Gewinn seines Besuches der Galerie eine Übersicht über die Geschichte der Düsseldorfer Kunst davonzutragen hofft, dem ist sein Tun recht schwer gemacht; er wird den Versuch bald aufgeben und tut gut daran; denn bei der Lückenhaftigkeit käme er doch nicht zum Ziele. Und es sieht nicht so aus, als

[1]) Der Katalog ist selbstverständlich alphabetisch geordnet, die Bilder selbst ebenso selbstverständlich nicht alphabetisch.



J. HERMANN PAGELS KINDERGRUPPE (MARMOR)

dürfte er hoffen, das bei einem späteren Besuche besser zu finden; es müßten denn unabweisbare Geschenke in erhöhtem Maße fortfahren, bedauerliche, zum Teil unbegreifliche Lücken auszufüllen. Als Beispiel diene die christliche Kunst: die ältere religiöse Malerei, sofern sie kirchlich-christliche Kunst ist, ist nur durch ein einziges Bild,[1]) eine Verkündigung von Karl Müller, angekauft im Jahre 1852 (!), leider wohl eine seiner schwächsten Leistungen, vertreten; einen Deger, einen Ittenbach[2]) sucht man vergebens, und zwar nicht etwa, weil Bilder von diesen weniger leicht zu erwerben gewesen wären; von weniger hervorragenden Männern will ich nicht sprechen. Aus der Städtischen Galerie kann man demnach nicht ersehen, daß zu Düsseldorf innerhalb der Historienmalerei auch die christliche Kunst einmal eine Rolle gespielt habe.[3])

Aber auch L. Beckmann, E. Bendemann[4]), J. Fay, E. Geselschap, A. Kindler, W. Klein, Th. Hildebrandt[5]), J. Lehnen, H. Mevius, A. Michelis[6]), A. Müller, A. Nikutowski, W. von Schadow[7]) C. Scheuren, G. Süs, E. Volkers und nicht wenige andere kann man aus der Galerie entweder gar nicht oder wenigstens nicht in ihrer eigentlichen Bedeutung kennen lernen, oder sie sind durch irgend ein ganz unbedeutendes oder schlecht erhaltenes Stück vertreten.

Eine historische Ausstellung braucht nun ja die Städtische Galerie nicht zu sein; aber ihr Zweck, älteres und neueres Hervorragende vor Augen zu stellen und dadurch auch den Düsseldorfer Künstlern dauernde Gelegenheit zum Studieren und Anregung zum Schaffen zu geben, würde nicht darunter leiden, wenn bei den Anschaffungen von Jahr zu Jahr vorurteilslos die Berücksichtigung der hervorragenden älteren Düsseldorfer Künstler im Auge behalten würde. Kommen dann Gelegenheiten wie die Ausstellungen 1902 und 1904, oder gilt es, mächtigen Zeitströmungen, wie die heutigen es sind, gerecht zu werden, dann müssen selbstverständlich Vervollständigungskäufe zurücktreten; und so wird jedermann den Erwerbungen der letzten Jahre, wo so außerordentlich Verlockendes und Wertvolles hier zur Schau gebracht wurde, die höchste Anerkennung zollen und nur bedauern, daß nicht mehr Mittel zur Verfügung standen und nicht mehr offene Hände bei den vielen Düsseldorfer Millionären zu finden waren.

In ganz allgemeiner Übersicht, die weder ein Führer durch die Galerie oder eine Geschichte der Düsseldorfer Kunst noch eine Aufzählung der Perlen der Sammlung sein will, und die sich auch — des häufigen Umhängens wegen — nicht an die einzelnen Säle halten darf, bilden die vorhandenen Gemälde, soweit sie in den Rahmen der Düsseldorfer Kunst gehören, etwa drei große Gruppen. Die erste ist die streng akademische, die zweite umfaßt die — sagen wir — Ateliermalerei bis gegen das Ende der achtziger Jahre, die dritte könnte man als die neuzeitliche bezeichnen, indem sie, gewisse konventionell gewordene Formen beiseite setzend, mit mehr oder weniger Kühnheit bis zur Widerspruchslust in Licht, Luft, Farbe, Technik, Raumverteilung, kurz fast in allen Dingen — die Rahmen nicht ausgeschlossen! — neue Wege, neue Anschauungen, neue Voraussetzungen versucht, findet, annimmt, auch wohl wagt

[1]) Die Sachen von Cornelius sind Düsseldorf fremd.

[2]) Fräulein Ittenbach schenkte ein Porträt Ittenbachs, gemalt von H. J. Sinkel; nur so sind Ittenbach und Sinkel vertreten.

[3]) Dazu gehört namentlich auch die Ausmalung der St. Apollinariskirche bei Remagen. (Fresken von Deger, Ittenbach, Karl und Andreas Müller.)

[4]) Historienmaler; nur ein Porträt vorhanden.

[5]) Nur ein Porträt.

[6]) Nur ein unbedeutendes Bildchen dieses hervorragenden Landschafters.

[7]) Nur ein Porträt.



KARL JANSSEN — DIE STEINKLOPFERIN

Städtische Galerie zu Düsseldorf. Text S. 33

und affektiert. Das geradezu Exzentrische, neben gewagter Neuheit möglichst viel verletzen Wollendes zur Schau Tragende ist, wenigstens vorläufig, von der Städtischen Galerie ausgeschlossen geblieben. Und es wäre recht sehr zu wünschen, daß an diesem Maße festgehalten würde. Denn wenn auch nicht geleugnet werden darf, daß ein großer Teil der sogenannten »hochmodernen« Extravaganzen in dem einen oder anderen Punkte der höchsten Beachtung wert ist, und wenn man auch oft in Fällen der widerwärtigsten Ausführung der widerwärtigsten Gegenstände ein gewaltiges Können, ein beherrschendes Auge, eine erdrückende Konzeption vorhanden, aber leider mit dem innersten Wesen und der idealen Bedeutung aller Kunst in schwerbegreiflichen Widerspruch gebracht sieht, so ist es doch nicht Aufgabe einer städtischen Galerie, auch davon leicht mißverstandene Proben dauernd vor Augen zu stellen. Zudem gibt es gegenüber den verhältnismäßig geringen Mitteln noch so viele wohlgegründete und zum Teil dringende Wünsche, die teilweise schon im vorstehenden angedeutet sind, daß selbst die grellstherumgeschrieenen Namen, ja, vielleicht diese am allerwenigsten, mögen sie von Berlin oder München oder Dresden oder Wien oder gar Paris hertönen, auch nur einen Pfennig in Bewegung bringen dürften. Mag die Kunstgeschichte sie dereinst als trügerische Pilze oder als epochemachende Erscheinungen bezeichnen, die Galerie wird sich im ersteren Falle freuen dürfen, im letzteren nicht zu schämen brauchen, wenn die jetzigen Leistungen oder vielmehr Probleme nicht erworben worden sind. Auch unter den sonstigen »modernen« Werken ist gar vieles, aus dem die neuen Richtungen hinlänglich erkannt werden können, und was eine Vergleichung mit älteren Kunstrichtungen in befriedigendem Maße interessant und lehrreich macht.

Um sich ein Bild von der ersten und ältesten Gruppe, der streng akademischen, zu machen, geht man am besten von »Peter von Cornelius« aus. Was die Galerie von

ihm bringt,[1]) gehört zwar dem Ursprunge nach nicht nach Düsseldorf, aber es zeigt den Geist, in dem die Düsseldorfer Akademie neubegründet wurde, und eine Reihe von Werken anderer Meister — manche davon sind durch die verbreiteten Reproduktionen bekannt — zeigen, wie dieser Geist, der sich ja nicht auf die Düsseldorfer Akademie beschränkte, weiter wirkte, auch unter Schadow sich wenig änderte, in J. W. Schirmer,[2]) C. F. Lessing,[3]) den ersten Arbeiten A. Achenbachs[4]) eine Art Todeskampf kämpfte, und von da an nur noch hin und wieder fast wie ein Gespenst hervortrat. — Außer den 26 biblischen Landschaften von Schirmer[2]) gehören noch etwa ein Dutzend Bilder der Galerie in diese Zeit, namentlich einige größere Historienbilder z. B. Roland von Julius Hübner,[5]) Hagar und Ismael von Chr. Köhler,[6]) Aussetzung Moses von Karl Begas,[7]) Torquato Tasso und die beiden Leonoren von Karl Ferd. Sohn.[8])



MARIE v. BIASINI MADONNA

Münchener Jahresausstellung 1906. Text S. 38

Die kommende Befreiung von der akademischen Vorliebe für strenge und gewissermaßen klassische Historienmalerei zeigen schon deutlich mehrere Landschaften von J. W. Schirmer,[9]) die bekannte prächtige Eifellandschaft von C. F. Lessing,[10]) vor allem aber die ersten Ruhmesboten der beiden Achenbach;[11]) wieder könnte hier etwa ein Dutzend Bilder genannt werden, die fast unvermerkt in die zweite Hauptgruppe hinüberführen.

Die zweite Gruppe, die wir oben als die der Ateliermalerei bezeichneten, bedeutet für die Mehrzahl der Künstler völlige Loslösung von der Akademie, und auch im Akademiegebäude selbst wurde dem einzelnen Künstler sein Atelier mehr und mehr Freistatt seiner persönlichen Eigentümlichkeit. So erwünscht dies dem einzelnen war, und so sehr man darin auch ein notwendiges historisches Ergebnis sehen muß, so ließ dieses Abschließen des Individuums das enge Verhältnis früherer Kunstepochen zwischen Lehrling, Schüler, Genosse und Meister doch nicht wieder neu erstehen. Im allgemeinen blieb von da an der junge Künstler, sobald er die Akademie verlassen hatte, sich selbst überlassen und allen Gefahren des Abirrens und namentlich der Gefahr des Stillstehens und Rückganges, woran sich dann leicht ein verzweifeltes Ringen nach Erwerb bis zu allmählichem Selbstaufgeben anschloß. Wenn aber ausnahmsweise sich der eine oder andere junge Künstler an einen älteren Meister enger anlehnte, so kam er bald in den Ruf, beziehungsweise in die Gefahr mehr oder minder manierierter Nachahmung, bis er sich wohl oder übel zu selbständigerer Richtung befreite. Sichtbar ist das verschiedentlich bei dem Einfluß, den E. v. Gebhardt auf jüngere, aber auch selbst auf ältere Künstler ausgeübt hat und noch ausübt. Wenn wir diese zweite Gruppe eine Zeit von fast einem halben Jahrhundert umfassen lassen, so versteht sich von selbst, daß sich in gar vielen Beziehungen Unterabteilungen machen ließen; bei dem starken Hervortreten des Individuums aber dürfte

1) Kat. 37, 38, 39 (40).
2) Kat. 149; 26 bibl. Landschaften, darunter bes. 5, 17, 22.
3) Kat. 101 (Landschaft mit Kriegsszene).
4) Z. B. Kat. 1 (Norw. Gebirgslandschaft).
5) Kat. 74 (Befreiung der Isab. v. Galizien).
6) Kat. 98 (als Kniestück komponiert).
7) Kat. 18 (wahrsch. aus d. J. 1833).
8) Kat. 163 (schöne Abendbeleuchtung).
9) Kat. 147, 148 (ital. und niederländ. Landsch.).
10) Kat. 103 (mit Kriegsszenen).
11) Andreas A., Kat. Nr. 1, 2; Oswald A., Kat. 10 (frühere Arbeiten befinden sich leider nicht in der Galerie und Nr. 10 eilt schon recht weit voraus).

nicht allzuviel dabei zu gewinnen sein. Durchgreifendere stilistische, koloristische, stoffliche Unterschiede, für die ältere Zeit eine größere Strenge in Komposition und Haltung des einzelnen, später in den Historienbildern freiere und natürlichere Bewegung, frischere und lebhaftere Farben, in der Landschaft allmähliches Zurücktreten der Staffage gegen die Stimmung oder völliges Aufgehen darin, eine reiche Entwicklung des Genrebildes, dies und mancherlei anderes ersieht sich bald und gibt zu interessanten und anregenden Vergleichungen Anlaß. Gewisse Dinge aber, die Farbenzusammenstellung, die Behandlung von Licht und Schatten, auch die Technik im großen und ganzen, zeigen auch bei diesen Malern kaum mehr Verschiedenheiten, als es die abgeschlossen individuelle Übung der Kunst notwendig mit sich bringt.

Unter den Künstlern dieser Zeit schreiten die beiden Achenbach, die ganze Zeit hindurch emporsteigend und dann auf der erreichten Höhe sich haltend, bis in die Gegenwart (Osw. A. † 2. Februar 1905) weiter.[1]) Neben ihnen ragen in der älteren Zeit B. Adloff[2]), Al. Michelis[3]), Aug. Weber[4]) mit ihren Landschaften, Cl. Bewer[5]) J. P. Hasenclever[6]), Alf. Rethel, A. Wilh. Sohn[7]), A. Tidemand[8]) als Historienmaler, L. Knaus, R. Jordan[9]), A. Schrödter[10]) als Genremaler hervor, später und teilweise bis in die Gegenwart reichend eine stattliche Reihe weitbekannter Namen, die nur zum

[1]) Andr. A. Kat. 3, 4, 6, 9, Osw. A., Kat. 11, 12, 13.
[2]) Kat. 14, 15 (Dortrecht, Zuyder-See).
[3]) Kat. 112 (schlecht vertreten).
[4]) 174, 175 (schlecht vertreten).
[5]) Kat. 21 (Salome mit Haupt St. Joh.).
[6]) Kat. 62 (Die Weinprobe).
[7]) Kat. 167 (Jesus und die Jünger auf dem Meere).
[8]) Kat. 170 (Die Haugianer).
[9]) Kat. 85 u. 86 (Szenen aus Seemannsfam.).
[10]) Kat. 87 (Harzlandschaft).



BENJAMIN VAUTIER — DIE SCHACHSPIELER

Städtische Galerie zu Düsseldorf. Text S. 32

Teil in der Galerie vertreten sind. Unter ihnen gehört zweifellos in die erste Linie Prof. Eduard von Gebhardt mit seinen biblischen Darstellungen. Zu bedauern ist es, daß die Galerie nicht eine größere Anzahl Studien und Skizzen von ihm besitzt; alles was v. Gebhardt groß macht, kommt in diesen wirksamer und lehrreicher zur Geltung, während die fertigen Bibelwerke, als Kunstwerke betrachtet, doch eine unbegreifliche Verirrung bedeuten. Von der Aufnahme notorischer Modelle, die von Atelier zu Atelier wandern, in realistischster Wiedergabe als bedeutsamere biblische Persönlichkeiten z. B. als Nikodemus[1]) abgesehen, ist und bleibt greifbare Unwahrheit, in menschlichen wie in heiligen Dingen etwas Verwerfliches, in der Kunst, deren Grundlage die Wahrheit ist, etwas Widersprechendes; als zur Schau getragene Naivität ist sie eine Karikatur jener frommen Einfalt, die die Anachronismen der alten wahrheitsliebenden Meister geradezu sympathisch macht. Man versteht nicht recht, was selbst den jetzigen Direktor der Kunstakademie, Historienmaler Professor Peter Janssen bewogen haben kann, bereits in mehr als einem Bilde[2]) — ganz bis zu täuschender Übereinstimmung — in diese Richtung v. Gebhardts einzutreten, ihn, der schon durch sein historisches Kolossalgemälde »Der Mönch Walter Dodde und die bergischen Bauern vor ihrem entscheidenden Eingreifen in die Schlacht bei Worringen 1288«[3]), das ein Düsseldorfer Bürger aus Anlaß des 600jährigen Bestehens Düsseldorfs als Stadt im Jahre 1888 stiftete, sichtbar beweist, daß er Stil und Auffassung zur Genüge in sich selber trägt. Seltsamerweise finden sich aber in letzter Zeit auch Janssensche Anklänge bei v. Gebhardt. Nennt man neben diesen beiden, E. v. Gebhardt und Peter Janssen, als dritten noch den Genremaler par excellence Benjamin Vautier[4]) (das S. 31 wiedergegebene Bild [Kat 172a] »Die Schachspieler« ist ein Geschenk der Familie des verstorbenen Sammlers Rentner Werner Dahl an die Galerie und zeigt den Meister in seiner vortrefflichsten Weise) — man kann es immerhin bedauern, daß eine solche Kraft in solch kleine Dienste getreten ist, — so müßte man schon viele weitere aus dieser Zeit nennen, wenn man keinem Künstler unrecht tun und mit keiner Wertschätzung in schärferen Widerspruch kommen will.

Nicht ohne mancherlei Erschütterungen in der Düsseldorfer Künstlerschaft geschah es, daß die sog. »Moderne« — wir bezeichneten sie als dritte, neuzeitliche Hauptgruppe — Fuß zu fassen versuchte, und scharfe

[1]) In dem Bilde Nikodemus bei Christus Kat. 59; das Modell heißt seit der Zeit vielfach nur noch Nikodemus.

[2]) Wohl zum erstenmal in dem Gemälde, »Sie alle folgen dem Stern,« Kat. 83.

[3]) Kat. 82.

[4]) Kat. 171, 172, 173.



CONSTANTIN MEUNIER — CHRISTUS IM GRABE (ELFENBEIN)

Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin. Text S. 36

Gegensätze trennen auch heute noch Richtungen und Personen. Mit löblicher Vorsicht, wie bereits gesagt, wird die Galerie auch dem Neuen und Neuesten gerecht und hat es nicht versäumt, auch Werke zu erwerben, in denen schon die Vorboten der Stürme, anfangs heiter und friedlich, sichtbar werden. Aber das alles gehört noch nicht der Geschichte an, und darum sollen keine weiteren Unterscheidungen gemacht, noch weniger urteilende Betrachtungen hier angestellt werden. Genug, daß eine ganz veränderte Luft aus diesen Werken weht und ein anderes Licht auf ihnen ruht, genug, daß Gemälde darunter sind, an denen jedermann seine Freude haben muß, und deren Wert man Dauer versprechen kann. Ohne anderes zurücksetzen zu wollen, möchte ich aus der Zahl der neuesten Erwerbungen Alexander Bertrands »Trappisten« (Abb. S. 27, Kat. 20a) und M. Clarenbachs »Stiller Tag«[1]) (letzteres durch Veröffentlichung schon bekannt) nebeneinanderstellen: der heilige, harmonische, überirdisch gestimmte Friede in der stillen Klosternacht, wo die Fratres, jeder mit seiner besonderen Innigkeit und Frömmigkeit die hl. Kommunion empfangen; das bräunliche Dunkel der Kirche ist nur durch die ewige Lampe und zwei Kerzen beim Tabernakel erhellt und geht seitwärts in ein wundersam tiefes Blau — es sind Blumen — über, als in die Farbe des Glaubens, — und auf dem anderen Bilde: der winterliche Friede in der offenen Natur an einem schneeigen »stillen Tage«; der Himmel ist eintönig trübe; ein eisfreier kleiner Fluß, auf dem zwei Boote ruhig liegen, schleicht dem Beschauer entgegen; im nebeligen Hintergrunde erkennt man eine Brücke und Fabrikgebäude; ob es da auch so friedlich ist? gewiß nicht ein solcher Friede, wie in der unberührten Natur und in dem glaubensvollen Herzen der kommunizierenden Klosterbrüder.

Von plastischen Werken besitzt die Städtische Galerie bisher nur sehr wenig, aber unsere jungen Plastiker, ein H. C. Baucke, ein Gregor von Bochmann jun., ein Arnold Frische, auch der Kölner Josef Pallenberg werden schon Kauflust und hoffentlich auch Schenklust erwecken. Für den jetzigen Bestand mag es genügen, auf die wirksame und dabei zu tieferem Versenken in die vorschwebende Idee einladende vortreffliche Marmorgruppe »Die Steinklopferin« (eine junge Mutter, die mit ihrer harten Arbeit die liebende Sorge um ihr kleines, neben ihr liegendes Kind verbindet und diese durch das lächelnde Entgegenstrecken der Ärmchen belohnt sieht) von Prof. Karl Janssen[2]) hinzuweisen (Abb. S. 29) und auf den Umstand, daß die Ausstellung von 1904 der Galerie zwei Werke des Parisers Auguste Rodin gebracht hat;[3]) »L'âge airain«, eine Wiederholung des im Jardin du Luxembourg aufgestellten Bildwerkes (angekauft vom Galerieverein), und »Le dernier soupir«[4]) (Geschenk).

[1]) Kat. 36.

[2]) Kat. 79. [3]) Kat. 138a, Bronze.
[4]) Kat. 138b, Marmor.



CONSTANTIN MEUNIER SCHNITTER
Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin

CONSTANTIN MEUNIER

Von KARL CONTE SCAPINELLI
(Schluß)

Obwohl Meunier der Arbeit in jeder seiner Arbeiterfiguren ein Denkmal errichtete, drängte es ihn, ein großes und zusammenfassendes Werk zu schaffen, das vom Trost, vom Segen, vom Ernst der Arbeit spricht. Wie wir das Denkmal der Arbeit im Rathaus-



CONSTANTIN MEUNIER PIETÀ (HOLZ)

Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin. — Text S. 36

saale angeordnet fanden, hat es sich Meunier zuerst nicht gedacht. Es ist auch so nur wieder ein Versuch, ein glücklicher Versuch, das Material, das er geschaffen, die fünf Figuren, die vier großen Reliefs, auffällig und wirkungsvoll anzuordnen. So wuchtig das »Denkmal der Arbeit« wirkt, es fehlt ihm doch jener monumentale Charakter, den wir von einem Denkmal verlangen. Die Anteilnahme an seinen Figuren, die Anteilnahme an jeder Einzelfigur, die ihm ebenso bedeutend scheint, wie die andere, die er nicht unterordnen will, läßt eigentlich immer wieder, die monumentale, gruppenmäßige Anordnung scheitern; da erscheint das Nebeneinander doch noch wirkungsvoller, wie wir es jetzt sahen.

Das »Denkmal der Arbeit« ist trotzdem Meuniers reifstes und gigantischstes Werk, ist der klarste Ausdruck seiner Lebensidee.

In den vier Reliefs werden die Hauptbeschäftigungen der Arbeiter dargestellt; Bergbau, Handel, Industrie und Ackerbau. Und diese vier Reliefs werden verbunden durch die Figuren des Sämannes, des Ahnes, des Bergmanns, des Hammerschmiedes, der Mut-

terliebe. Weit größer als die anderen, in aufrechter Haltung, bildet der ausschreitende Sämann, der seinen Samen der Erde eben anvertraut, den Mittelpunkt des ganzen Denkmals. Ein wuchtiger, ernster, sich seiner fruchtbringenden Arbeit bewußter Arbeiter; rechts von ihm thront mit der kalten, ehernen, über Jahrhunderte sehenden Ruhe der Ahn, — der Vater der Geschlechter, selbst ein Arbeitsmann, links davon, den Kopf in die Hand gestützt, das Werkzeug in der Rechten, der Bergmann; den rechten Flügel bildet die athletische Figur des Hammerschmiedes, wahrlich ein menschgewordener, altgriechischer Gott, den linken Flügel endlich flankiert die Mutterschaft, die Fruchtbarkeit, eine Frau, zur Rechten einen halbwüchsigen Knaben, im Schoße den schlummernden Säugling.

Und nun die vier Reliefs: das äußerste rechts die Industrie: Halbnackte Gestalten bei schwerer Arbeit, mächtig bewegt (Abb. S. 36); dann daneben der Bergbau, das plastischste und tiefste Relief, beide in den wenigen Figuren zum Mittelpunkt gewendet, zum Sämann; links davon der Handel, kraftvolle Gestalten, auch nur fünf bis sechs, tragen von einem Schiffe die Lasten ans Land, und daneben, fast wie ein Idyll wirkend, die Ernte: hoch ragen die Ähren und schlagen fast über die Gestalten der Schnitter zusammen (Abb. S. 37).

Derselbe Grundakkord, ein Grundakkord von Mühe, Arbeit und Schweiß, den die Götter vor den Erfolg gesetzt, durchzieht alles. Aber es ist Hoffnung, Glaube, Lohn bei dieser Arbeit. Meunier konnte und durfte sein Augenmerk nicht auf die Psychognomik richten, es sind keine Geistesarbeiter, die er uns darstellt, und doch hat er in der Bewegung, in der zielbewußten Betätigung ihrer Arbeit ihre ganzen Züge, ihre ganze Ge-



CONSTANTIN MEUNIER NONNE (BRONZE)

Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin. — Text S. 36



CONSTANTIN MEUNIER INDUSTRIE
Relief zum Denkmal der Arbeit. — Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin. — Text S. 35

stalt zu adeln gewußt. »Meunier ist der plastische Typiker, der den Sinn einer Rasse, einer Epoche, einer Bevölkerungsschichte, eine Lebensströmung in einer Einzelform auszudrücken strebt, für ein Stück Kulturgeschichte den einfachsten menschlichen Ausdruck findet«, hat Hevesi anläßlich seines Todes mit Recht geschrieben. Und doch hat es ihn manchmal gedrängt, auch über seine Zeit hinauszuwachsen, dem allgemein Menschlichen die Jahreszahl zu nehmen. In seiner schlichten Einfachheit laut und ergreifend ist z. B. sein »Verlorener Sohn« gedacht, eine kleine Gruppe, der sitzende Vater, vor dem im Kuß mit ihm vereint der Sohn kauert, kniet. Ferner jenes Denkmal des Paters Damien; unter dem schützenden Mantel des Priesters, der den Blick zum Himmel erhoben, ruht zufrieden und glücklich ein Aussätziger (Abb. S. 15). Sein tiefes, reines Gemüt mußte ihn auch zur christlichen Kunst, zur Darstellung des Gekreuzigten (Abb. S. 17), der Pietà (Abb. S. 34), des Ecce homo (Abb. S. 13), des Christus im Grabe (Abb. S. 32), der Nonne (Abb. S. 35) drängen. In diesen Werken erreichte der Künstler eine ergreifende Innigkeit.

Das »Ecce homo« speziell ist ein vollendetes Kunstwerk, der schlanke, magere Körper fast schief kauernd, der Kopf auf die Brust gesenkt, das Gesicht voll schmerzhaften Ausdrucks, mit einem ganz persönlichen, fast an die herben Linien seiner Arbeiterköpfe gemahnenden Ausdruck. Ein »Christus im Grabe« aus Elfenbein, kaum größer als ein Briefbeschwerer, ist voll ruhigen, tiefen Ausdrucks. Seine in Holz geschnittene »Pietà« ist in ihrer Großzügigkeit ergreifend (Abb. S. 32 und 34).

Noch gäbe es aus der großen Zahl von Plastiken und Bildern eine Menge, die eine Einzelbesprechung verdiente, aber da sie alle dem Geiste Meuniers unterstellt, nie über seine Grenzen hinauswachsen, darf mir das füglich erlassen werden.

Meunier ist eine Sondererscheinung der plastischen Kunst unserer Tage, ein Gemütsplastiker, ein Nervenplastiker und ein plastischer Typiker, und weil er ein sinnfälliges Objekt mit Ergriffenheit und heiligem Ernst, mit allem technischen Können darstellte, weil er uns gleich einem echten Künstler das hohe Lied eines Menschenideals sang, weil er selbst die Arbeit schätzte und bis zu seinem Tode



CONSTANTIN MEUNIER LANDWIRTSCHAFT
Relief zum Denkmal der Arbeit. — Mit Erlaubnis von Keller & Reiner in Berlin. — Text S. 35

unermüdlich tätig war, wird er in der Geschichte der Plastik auch noch später, wenn viele Denkmalkünstler, die Herrscher geformt, längst vergessen sind, genannt und bekannt sein; er, der schlichte Bildhauer des Arbeiters, er, der dem Alltag, dem grauen Werkeltag ein Denkmal gesetzt.

MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG 1906

Von FRANZ WOLTER
(Schluß)

Die Landschaft überwiegt wie in allen Korporationen auch hier das Figurenfach. H. Klatt, der uns schon des öfteren im Kunstverein begegnete, hat drei große, farbenfrische Gemälde von ansprechender Naturwahrheit gesandt, M. Z. Diemer, Alf. Bachmann, H. Petersen, Leopold Schönchen, A. Fischer-Guhrig, die Maler der weiten Wasserflächen, der Ozeane und Schiffe, zeigen in ihrem Weiterschreiten von ihren guten künstlerischen Absichten. Otto Gampert überrascht wieder mit seinen ernsten melancholischen stimmungsvollen Landschaften, voll schwerer Wolkengebilde, wie sie über die bayerische Hochebene dahinziehen. A. Fink ist der bewährte Künstler der verschneiten weiten Flächen und Holzwiesen. Robert Curry hat wieder ganz bedeutende Fortschritte gemacht, seine beiden Winterlandschaften sind in der Technik breiter und flüssiger geworden. L. Bolgiano hat ebenfalls alle alten Schultraditionen überwunden und schildert mit kräftiger, sicherer Hand einen leuchtenden Vorfrühlingstag. Überhaupt weht in der Landschaft ein frischerer Zug. Franz Maecker, Georg Meinzolt, F. Bayerlein, Jos. Bauer, J. von Gietl, A. Glatte, H. Gogarten, M. Hartwich, Erich Kubierschky sind ehrliche, gesunde Künstlernaturen, die ohne Grübeln die Natur in ihrer Weise übersetzen, dabei maßvoll im Kolorit bleiben und maßvoll in technischen Kühnheiten.

Im Stilleben kehren die bekannten Meister wieder. V. Carstens, Adam Kunz mit einem großen Blumenarrangement, inmitten das Bildnis der Kaiserin Elisabeth von Österreich, der farbenprächtige H. G. Kricheldorf, A. Herrmann-Allgäu, der feinsinnige Carl

Albrecht und nicht zuletzt Carl Thoma-Höfele, der neuerdings mit einem vornehm komponierten Stilleben große Bewunderung erregt.

Die religiöse Kunst kommt sowohl in der Genossenschaft als überhaupt im Glaspalast fast nicht zur Geltung. Nicht etwa, als ob keine religiösen Kunstwerke geschaffen würden. Nein! Weil sie von einer nur modern empfindenden Künstlerjury nicht zugelassen werden, da sie dem rein Technischen von heute, den modernen Bestrebungen zumeist nicht zusagen. Es gilt daher für den Künstler, der im Dienste der Kirche wirken will, sich selber Ausstellungsgelegenheit inmitten der modernen Kunst, aber abgesondert zu schaffen, um zu zeigen, was er leisten kann. Neben einer nach einer französischen Anregung gemalten Madonna von M. v. Biasini (Abb. S. 30) fiel nur noch der in kräftigen Farben gehaltene und energisch modellierte St. Benno von Jos. Albrecht auf (Abb. S. 38).

In der Luitpoldgruppe erinnerte eine Madonna von Ph. Otto Schäfer (Abb. S. 25) an präraffaelitische Zeiten, eine Anbetung der Hirten von Matth. Schiestl an die Art Dürers; Kunz Meyer bot einen Karton (Abb. S. 39); Fritz Kunz schildert im grünlichen Dämmerlichte den heiligen Franziskus, wie er seine Schüler belehrt, und schlägt hier eine mystische Saite an. Sonst herrscht in der Luitpoldgruppe das alte Leben. Gut wie immer ist H. v. Bartels, er steht wie Fritz Baer und Ph. Otto Schäfer jenseits aller Diskussion. W. Thor hat ein technisch überaus geschicktes Selbstporträt und dasjenige seines Söhnchens inmitten Spielsachen beigesteuert. C. Blos zeigt ebenfalls sein überaus fein und schlicht modelliertes Spiegelbild. Ad. Heller ist am vorzüglichsten in dem rassigen Porträt der Schauspielerin Marberg als Lola Montez. Hier sitzt alles am rechten Fleck und das Ganze ist in der Farbe eine der besten Leistungen, welche die Gruppe aufzuweisen hat. F. Hoch wagt sich vom landschaftlichen Gebiet ins Figürliche, um dort zu entgleisen. Seine Landschaften sind von hellerem Kolorit, neuester Mode und in Urbans Geschmack. Herm. Urban selber ergeht sich immer mehr in erträumten Gegenden und Phantasien, die weniger für Ausstellungen berechnet, ihre Ausdehnung auf weite Wände ersehnen. Im architektonisch gegliederten Raume würden solche Malereien ihre schmückende Bestimmung erhalten. Dieses gemeinsame Band, das noch in den Ausläufern des Rokoko alles zusammenhielt, ist aber heute zerrissen. — Hochinteressant in der koloristischen Farbfleckenwirkung, dabei tiefergreifend im Gegenstand ist trotz der ungelenken Hand »Der Auszug der Penaten« von Alb. Welti. Das ist noch eine Kunst, die mitziehen, die begeistern, die man lieben kann, mag sie noch so unbeholfen sein, denn sie ist ohne Absicht naiv. Mehr gewollte Naivität oder besser gesagt, gewollter Stil, liegt in dem Bilde »Mädchen mit Kaninchen« von Ed Okun; trotzdem spricht die sinnige Weise an, wie der Künstler eine alte Formensprache in neuer Art belebt. Unter den Landschaften nimmt E. Bracht schon deshalb für sich ein, da er unbekümmert um Mode seinem ernsten großgewollten Ziele zustrebt. K. Küstner und P. P. Müller haben nichts Neues zu sagen, auch D. Holz und Hans Lietzmann malen in ihrer Art recht bieder weiter. Emmy Lischke versuchte mit entschieden glücklichem Griff die Größe der Welt und die Weite des unermeßlichen Meeres im Gegensatz zu dem einsam am Strande wandelnden nackten Menschenpaar zu schildern. Eine isolierte Stellung in dieser Gruppe nimmt der etwas schwermütige, feinsinnige Raoul Frank ein. Er ist der einzige, der Schritt für Schritt weitergeht und den man mit großem Interesse in seiner Entwicklung

JOSEPH ALBRECHT ST. BENNO

Münchener Jahresausstellung 1906. Text oben.

verfolgen kann. Seine Bilder »Ebbe« und die »Cornische Küste« sind in einer leidenschaftlichen Beweglichkeit gemalt, dabei sucht der Maler nach stets neuen Reizen und singt todestraurige Weisen in stets eigenartigen, lockenden Tönen.

Bevor wir den einzigen internationalen Saal betreten, schweift unser Blick im Vestibül über die Plastik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das meiste ist allzubekannt, als daß es noch der Erwähnung bedürfte. Hier sieht man die allegorischen Frauengestalten von Boos in den letzten Ausklängen der Bildhauerkunst der galanten Zeit, dort die Löwen mit der Bavaria von Schwanthaler, ferner Büsten, Statuen und einen prächtig modellierten Schild von demselben Meister. Des weiteren die Werke Knabls, Widnmanns usw. in geschmackvoller Anordnung im weiten Kreise das Becken des sprudelnden Brunnens im Mittelpunkt des Atriums umgebend. — Der große Franzosensaal enthält nur weniges von Bedeutung, was das gesamte Ausland gebracht. Selbst die Landschaften von John Henderson, K. A. Brown, das immerhin famose Schneebild von Rafael Tafuri, der staubige Wochenmarkt von L. Mielich und die Dämmerstunde von C. Tschuppick sind Werke, die keine hohe Begeisterung erwecken könnten. Das einzige Lichtproblem, in seinen Konsequenzen bis zum Extrem erschöpft, wie dies mit der modernen Ölfarbe möglich, ist der »Sonnenuntergang« von Henrik Jespersen. Das hinter einen weiten Höhenzug untergehende Gestirn blendet tatsächlich die Augen, und um den Effekt zu erhöhen, malte der Künstler die »Mouches volantes« mit in die Sonnenstrahlen hinein, so daß der Beschauer glaubt, sie tanzen zu sehen. Solcherart Malerei reicht freilich fast schon an das Kunststück heran und ist mehr verblüffend als erhebend. Werke wie »Der Winter« von Eugen Stolitza, »Eisfrei« von J. Schenker-Lessel, »Wrack« von Lud. Berkemeier dürften schon mehr Anspruch auf gehaltvolle Kunst besitzen. — Recht frische und kühle Luft, die schon die Ostsee, ihre Küsten samt Bewohnern mit sich bringen, weht aus dem schleswig-holsteinschen Saale entgegen. Ernst und Melancholie ist hier die Dominante, aber man hat doch allmählich aufgehört, diese Eigenschaften als die dem modernen Menschen einzig mögliche Stimmung zu betrachten. Treten doch auch in anderen Kunstzentren jene realistischen



KUNZ MEYER GRUPPE AUS CHRISTI HIMMELFAHRT (KOHLEZEICHNUNG)
Münchener Jahresausstellung 1906. Text S. 38 u. Beil.

Bilder, die Darstellung des Lebensernstes und der Lebensnot immer mehr in den Hintergrund. So dürfte auch das sonst gut gemalte Bild »Im Trauerhause« von J. v. Ehren als verspätete Leistung zu betrachten sein. Erfreulicher wirken die Ostseebilder von dem Münchner H. Rasch, »Die junge Friesin« von Aug. Westphalen, »Der häusliche Fleiß«, junge Mädchen um die trauliche Lampe versammelt, von J. Nöbbe, die blühende Hallig von J. Alberts. — Von ganz primitiver Schlichtheit und einer Naivität, die im Zeitalter der Dampfmaschinen und der Elektrizität fast unmöglich erscheint, ist die »Nordfriesische Stube« von Karl L. Jessen. So köstlich naiv all das Gerät gemalt ist, steht diese Art Malerei näher dem Dilettantismus als der Kunst. Wo aber ist die Grenze zu ziehen? Weit allen voran schreitet Hans P. Feddersen in seiner Winterlandschaft aus Nordfriesland. Ein starkes, positives Können vereinigt sich mit einem trefflichen Geschmack auf das beste. Feddersen gehört zu jenen Künstlern, die erst durch den Gegenstand veranlaßt werden, etwas Neues, künstlerisch Wertvolles zu schaffen und dadurch zu noch unentdeckten Problemen zu gelangen. Die besten Dinge entstehen auf diese Weise und sie wirken am unmittelbarsten, wenn die Erfindung zu einem Thema nicht gesucht ward, wenn das Motiv selbst den Künstler überraschte, wenn ein glücklicher Zufall es ihm in die Hände spielte. In den Berliner Sälen, die sonst am schlechtesten bestellt sind, finden wir ebenfalls einige Werke in diesem Sinne. So von Leonh. Sandrock »An der Werft«, H. Lonschen »Wintertag«. Ein prächtiges Bildnis in Lampenlicht von Erich Eltze, die beiden Landschaften von Con. Lessing »Abenddämmerung« von Hans Licht; »Sommer« von Carl. Langhammer, die Landschaft von Karl Röchling. — Neben diesem wenigen Guten und sogar Besten macht sich die ödeste Marktware breit. Conr. Kiesel, Hans Dahl, stehen hier voran. Gegenüber Berlin hat Düsseldorf einen Vorsprung. Die dortigen Künstlervereinigungen waren bestrebt, das Kunstniveau im allgemeinen zu heben, und man muß gestehen, daß selbst das weniger Gute nicht aus dem Rahmen des Gebotenen herausfällt, wie in den Berliner Räumen. Merkwürdig ist auch der Umstand, daß gerade bei den Düsseldorfern die verschiedensten Kunstcharaktere zur Geltung kommen. Wir finden ja überall, daß Künstler, welche durch den tiefen Gehalt ihrer Schöpfungen eine große Wirkung ausüben, schwer um die Erlangung technischer Fertigkeiten ringen mußten, wie umgekehrt Künstler mit eminent malerischem Geschmack doch nichts geben können, was von Herzen kommt und zu Herzen dringt. Aber gerade hier stehen solche Talente am ausgeprägtesten gegenüber. Da kämpft Pet. Philippi mit der malerischen Gestaltungskraft und wirkt, wenn man scharf sein will, in seinen Bildern hart und ungelenk, dafür strömt eine Fülle von frisch pulsierenden seelischen Empfindungen, verbunden mit einem echten, goldenen Humor hervor, die alles Handwerkliche vergessen machen. Insbesondere ist der »Nikolausmarkt«, ein am Marktstand einkaufendes Ehepaar, voll von geistreichen Einzelheiten und intimen Beobachtungen. Als Gegensatz wirkt Gustav Marx. Sein Gartenkonzert könnte man mit Menzel vergleichen. Virtuos gemalt, geschickt, sicher, zielbewußt. Künstler solchen Schlages besitzen alles, was wieder für andere von größtem Interesse ist. Ja, es bleibt an sich schon ein Hochgenuß, ein schwieriges Problem blendend ausgeführt zu sehen und die Mache als solche zu betrachten. Derartigen Werken, wie sie ja heute überall in erster Linie stehen, zollt man die größte Bewunderung, als wären gerade sie von ersten Meistern geschaffen. Aber Kunst verlangt doch in ihrem innersten Wesen eine Befriedigung des seelischen Bedürfnisses, und das können die besten technischen, virtuosesten Kunstleistungen nicht bieten. An sonstigen trefflichen Werken begegnen wir in der Düsseldorfer Abteilung den Bildnissen von Ludw. Keller, mehreren Landschaften von H. Liesegang, von denen das Vorfrühlingsbild das gehaltvollste ist; ferner dem abschiednehmenden Heringsfänger von Max Stern; Landschaften von Eug. Kampf, M. Clarenbach, H. Petersen, Angeln und Fr. von Wille. Ebenfalls haben H. Mühlig, A. Wansleben, G. Macco, H. Herrmans tüchtige Sachen gebracht. Groß in der Silhouette ist das Porträt eines jungen Mannes von W. Schmurr, und in altgewohnter Sicherheit hingeschrieben eine Beguine von Cl. Meyer.

In der kleinen Stuttgarter Vereinigung findet man wieder die bekannten guten Namen, wie E. Starker, C. Schickhardt, F. Zix, H. Drück. In dem wenig günstig gelegenen Saal kommen die Bilder nicht entsprechend zur Geltung. — Karlsruhe schneidet diesmal nicht gut ab. Es gibt dort gewisse Leistungen, die man lieber in weiter entfernten Räumen des Glaspalastes, die unter festem Verschluß gehalten werden, wissen möchte. Des weiteren läßt sich auch nichts Neues über Kasp. Ritter, Otto Propheter, Ferd. Keller berichten. Als die besten Landschaften dürf-

ten der Park Monceau in Paris von Hermann Göhler und die Bauernhöfe am Abend von Franz v. Geiger-Weishaupt zu bezeichnen sein. Die schwüle Atmosphäre dieses höher gelegenen Saales verlassend, wird man in wohltuender Weise erfrischt von dem Münchener Aquarellisten-Klub. Hier findet man die Künstler unserer Zeit bei jenen Arbeiten, die ihnen gemäß sind. Durchweg sind schlichte Naturstudien ausgestellt. Einfache, alltägliche Erscheinungen, gemalt in den zartesten und reinsten Materialien von Künstlern, denen die Natur lieb und vertraut ist, aber doch verschiedenartig genug, dem jeweiligen Temperament entsprechend. Als erster muß unbedingt René Reinicke gelten, dessen Beleuchtungsstudien und familiäre Unterhaltungen von einer köstlichen Ungezwungenheit und Beweglichkeit sind. Dabei wirken die Blätter skizzenhaft und doch abgeschlossen und fertig in der vollendeten Darstellung der Beleuchtung und Tonwirkung. Hat Reinicke vieles von jenen obenerwähnten »technisch Fertigen« gemeinsam, so wirkt M. E. Giese in seinen zumeist der bayerischen Hochebene entnommenen Themen innerlicher, wärmer. Dazu kommt noch, daß er mit den einfachsten Mitteln Bilder von einheitlicher großer Wirkung schafft, die immer einen ernsten tiefen Grundakkord tragen. Als weitere tüchtige Helfer im Bund begrüßt man Rud. Köselitz, W. Hertling und Paul Leuteritz, dessen »Gärtnerei« namentlich mit wirklich herzlichem Interesse an dem Gegenstand gemalt ist. Auch der Bund zeichnender Künstler enthält eine Menge schöner Einzelheiten, die alle aufzuzählen einem Katalogisieren gleichkäme. Erwähnt seien nur die liebenswürdigen Aquarelle E. Kreidolfs, die Farbstiftzeichnungen Ernst Liebermanns, die Kalender- und Titelblätter H. Beck-Grans; Landschaftsskizze von Alb. Welti, Arbeiten von Rich. Schaupp und



HERMANN URBAN RÖMISCHER HERBST

Vgl. Text S. 38

M. Dasio. — In der größeren Aquarellabteilung der Genossenschaft, desgleichen im Radier-Verein überrascht den Beschauer ebenfalls manch treffliches Werk, das einer eingehenden Betrachtung würdig ist. Mit gespannten Erwartungen betritt wohl jeder Kunstfreund den großen Saal der »Scholle«, da hier alljährlich Sensationen auf ihn warten. Diesmal wird wohl mancher enttäuscht sein, da man einerseits eigentlich dem altgewohnten Bilde gegenübersteht und die jungen Maler sich nicht mehr überbieten können, und man anderseits schließlich mehr von der Kunst verlangt als Plakate im größeren Maßstab. Trotzdem ist diesem kreißenden Chaos der Kräfte eine größere Beachtung zu schenken, da die künstlerischen Absichten all jener jungen Leute die ernstesten sind. — Mögen starke Entgleisungen und Übertreibungen vorkommen, mag man auch an dem allzuvielen derben Weiberfleisch wenig Gefallen finden, die Probleme, welche sich Fritz Erler, W. Püttner, Ad. Münzer, R. Max Eichler, Max J. Feldbauer stellen, haben große Ziele zum Hintergrund. Vor allem sucht Fritz Erler nicht das Höchste darin, das Leben, wie es sich in schrankenloser Freiheit abspielt, vorzuführen. In ihm lebt ein Geist, der sich nach Formen und Farben sehnt, die über die Natur hinausgehen. Und in der Tat gibt es auch Formen und Farben, Linien, die edler, reiner und köstlicher sind als sie der nüchterne Alltag zeigt oder die Momentaufnahmen in der »Woche«. Daß dieser Künstler in seinen Bildnissen, namentlich in dem dekorativen Gemälde »Noah«, das im Grunde ja sehr verfehlt ist, solches mit eifrigem Bemühen sucht, ist zweifellos. Auch Ad. Münzer strebt einem, wenn auch anderen hohen Ziele zu, in seinem Frauenbilde im Birkenwalde, dann in der nackten Schönen am Bachesrand, hat er gar seltsame Farbenakkorde angeschlagen. Bedeutende Fortschritte hat vor allem Walter Püttner in dem grossen Bilde zweier Soldaten gemacht, er hat an Breite des Vortrages gewonnen und den Schmelz der Farbe gesteigert, aber die Art des Malens steht in Abhängigkeit von Ad. Münzer. Leo Putz' Frauenakte sagen nicht mehr als sonst, während Erler-Samaden in den lebensgroßen Hochlandsjägern zu größerer Freiheit in der Behandlung des Stoffes sich emporgeschwungen hat. Immerhin bleibt hier den Jüngern der Scholle noch recht viel zu tun übrig, wenn sie nicht auf angefangenem Wege stehen bleiben wollen. Zwar ist die Kunst gesteigerte und umgewandelte Natur, der feinste Künstler jedoch, der am unauffälligsten übertreibt.

Die hohe Kunst der Plastik, für die eigentlich in unserer beweglichen, nervösen Zeit weniger Interesse als für die Malerei vorhanden, kommt heuer, wie stets auf Ausstellungen, zu kurz. Und doch wäre es mitunter erfreulicher, daß das, was die Plastik an Ideen und Seele geboren, den weiteren Kreisen der Kunstfreunde zugänglich gemacht würde, um die ernsten Bestrebungen der Bildhauer, deren Tätigkeit alle Mätzchen und jedes Verschleiern ausschließt, besser würdigen zu können. Aus den Fortschritten, welche die Malerei in ihrer leicht beweglichen Art errungen, hat auch die Bildhauerei Vorteile gezogen, und gerade in diesem Jahre, wo die retrospektive Plastik in umfassender Weise zum Vergleiche herausfordert, lassen sich die Resultate deutlicher erkennen. Leider sind erstklassige Leistungen kaum vorhanden, immerhin ist manche vortreffliche Arbeit aufgestellt, die neues Leben verkündet. Eigenartig in der Auffassung und zart modelliert ist C. G. Barths »Illusion«. Rassig behandelt eine Salome von Ed. Beyrer, der ebenfalls mit einem Autler und noch einer Bildnisbüste vertreten ist. Von einfachen, schlichten Formen, dabei seelisch im Ausdruck ist der lehrende Christus von Gg. Schreyögg. An die Pieta Michelangelos erinnert etwas die fleißig durchgeführte Pieta von Ed. Fischer,[1]) wie denn überhaupt gewisse Renaissance-Anklänge und Schultraditionen, unbeschadet des Wertes der Werke öfters zum Durchbruch kommen, so bei dem Brunnen von Pausenberger und dem



EPITAPH DES JOHANNES VON GILTINGEN
Im kgl. Nationalmuseum zu München. *Text S. 43*

[1]) Abbildung in der Jahresmappe 1906 der Deutschen Gesellschaft f. christl. Kunst. D. Red.

heil. Johannes von Ferd. Liebermann. Auch Hans Gruber hat in seinem großen, trefflich durchgeführten Grabrelief in Marmor an klassische Vorbilder gedacht, aber in selbständiger Weise antike Empfindungen ins Deutsche übersetzt. Ebenfalls hat Bernauer in dem Modelle eines Brunnens mit dem hl. Hubertus als Bekrönung, mit Hilfe der romanischen Formensprache eine überaus zierliche anmutige dekorative Wirkung erzielt. Weniger günstig als an Ort und Stelle in Köln nimmt sich in dem Plastiksaale das überlebensgroße Kolping-Denkmal von J. Schreiner aus (Abb. im II. Jg. S. 282). A. Volkmanns Relief »Orpheus und die Tiere« ist in dem wuchtigen Linienzug von herber Einfachheit, die an italienische Plastiken der Renaissance erinnert. W. Wandschneiders »Eva« hat ebenfalls Stil, insbesondere die Holzbüste, die auch entsprechend dem Charakter des Materials eine schnittige Behandlung aufweist. Unter den mannigfaltigen Büsten in edlem und unedlem Material fallen noch auf das fein detaillierte Bildnisrelief von Heinr. Wadere; der Künstler hat noch einen Rahmen mit prächtig modellierten Medaillen ausgestellt (Abb. II. Jg. S. 92—93); ferner die äußerst ähnliche Porträtbüste Braiths von Friedr. Kühn und die Werke von Giuseppe Romagnoli, Johannes Schichtmeyer, Peter Gindert, Fritz Busse und Clemens Buscher.

STUDIEN ÜBER DEN MEISTER DES MÖRLINDENKMALS (GREGOR ERHARDT?)

Von FELIX MADER

(Fortsetzung)

Das schöne Denkmal (Abb. S. 42) zeigt den Abt kniend zwischen St. Ulrich und Afra. Diese Gestalten sind aber sicher aus dem gleichen Künstlergeiste geboren, der die Gestalten des Mörlin-Denkmal schuf: keine Wiederholungen, aber sie zeugen für dieselbe Künstlerindividualität in der Wahl und im Ausdruck der edlen Typen. Welch anmutige, fein bewegte Gestalt ist doch diese Afra, wie würdevoll steht St. Ulrich vor uns! Bei der knienden Abtfigur fehlen leider Kopf und Hände, aber die Faltenführung an der Cuculla bietet doch eine



DECKPLATTE DER SIMPERTUSTUMBA
Im kgl. Nationalmuseum zu München. Text S. 44 ff.



EPITAPH DES CHRISTOPH VON KNÖRINGEN
Im Domkreuzgang zu Augsburg. Text S. 46 und 47

augenfällige Parallele zur Abtgestalt des Mörlin-Denkmals, wie denn überhaupt die Übereinstimmung im Faltenstil wie in den technischen Einzelheiten ganz evident sich zeigt. Die Maßwerkbekrönung des Sandsteindenkmals ist gänzlich zerstört.

Zwei Denkmäler für das Ulrichskloster! Ist es zu viel, wenn wir gleich ein drittes anführen, das nach unserm Dafürhalten sicher hierher gehört: das Simpertusgrabmal?

Man hat dieses selten schöne Kunstwerk schon einmal Riemenschneider zugeschrieben.[1]) Diese Ansicht kann stilkritisch nicht gehalten werden, ebensowenig Webers Meinung, die Skulptur sei erst 1579 entstanden, als Abt Köplin die Ruhestätte des hl. Simpertus restaurierte;[2]) die Figur kann unmöglich der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören. Wann entstand sie also?

Im Jahre 1491 wurde die Grabstätte des Heiligen eröffnet.[3]) 1492 schloß man die aufgefundenen Reliquien wieder in einen Kupfersarg und übertrug sie am 23. April 1492 in Gegenwart des Kaisers Maximilian und vieler Fürstlichkeiten feierlich in die neue Ruhestätte, die als Steintumba gebildet war[4]) 1495 wird ein Bronzegitter um dieselbe bestellt (»circa eius venerabilem tumbam«), um die kostbare Skulptur und die Reliquien umso mehr zu schützen.[5]) Das Hochgrab war also mit einer kostbaren Skulptur (»operosa sculptura«) geschmückt. Diese kostbare Skulptur ist uns in der liegenden lebensgroßen Figur des hl. Simpertus, die heute im Bayerischen Nationalmuseum sich befindet,[6]) erhalten. Sie entstand also um 1492, mindestens vor 1495 und für diese Zeit spricht auch die stilistische Richtung. Ob die Tumba gelegentlich der Translation schon ganz vollendet war, kann bezweifelt werden: wurde doch auch bei dieser Festlichkeit der Altar beim Grabmal konsekriert, erhielt aber erst 1493 seinen Aufsatz (tabula) durch Adolph Daucher.[7]) Auffallend ist jedenfalls, daß das Gitter um die Tumba erst 1495 bestellt wird.

Heute besitzen wir nur noch die Deckplatte des Hochgrabes mit der in Dreiviertelrelief gearbeiteten Bischofsfigur.[8]) Sie ist in Sandstein gemeißelt. Wie die Seitenwände etwa gestaltet waren, läßt sich nicht mehr sagen.

Das Simpertusdenkmal gehört wieder mit zu den Hauptwerken der damaligen deutschen Plastik.

Im vollen bischöflichen Ornat, mit Kasula und Mitra bekleidet, liegt der Heilige da, nicht tot, sondern lebend und segenspendend. (Abb. S. 43.) In der Linken trägt er ein Buch, in der Rechten ruht der Stab, zu Füßen liegt der Wolf mit dem geraubten Knäblein im Rachen.[9]) Meisterwerke pflegen mit geheimnisvoller Kraft auf den Beschauer zu wirken: was sie sagen, was sie an seelischem und formalem Gehalt besitzen, läßt sich meist schwer in Worte kleiden; man erfaßt es auf einen großen Blick und fühlt den göttlichen

[1]) C. Streit, Tilman Riemenschneider, 1888, S. 19, Tfl. 60.

[2]) Weber, Tilman Riemenschneider, S. 53. Bei der Restauration durch Köplin wurde nur der Rahmen der Skulptur verkleinert und des Abtes Wappen angebracht. Katalog des Bayerischen Nationalmuseums III, S. 15.

[3]) Pl. Braun, Geschichte der Kirche und des Stiftes des hl. Ulrich und Afra in Augsburg, S. 115—116.

[4]) Beschreibung des Festes in den gleichzeitigen Chroniken. Vergl. Chronik des Clemens Sender in: Chroniken der deutschen Städte, Augsburg IV, S. 60.

[5]) Wittwer a. a. O., S. 435.

[6]) Saal 15.

[7]) Wittwer a. a. O., S. 363.

[8]) 1714 wurde ein neues Marmorgrabmal im Sinne des Barock errichtet und bei dieser Gelegenheit die Schöpfungen des ausgehenden 15. Jahrhunderts beseitigt. Friesenegger a. a. O., S. 15.

[9]) Abb. bei Riehl, Augsburg, S. 72 und Katalog des Bayerischen Nationalmuseums, III, Nr. 311.





RECHBERGDENKMAL
Im Domkreuzgang zu Augsburg. Text S. 47

Funken, der den Meister inspirierte und ein Stück ewiger Schönheit dem vergänglichen Staub vermählte.

So hier. Diese Bischofsgestalt ist ganz naturwahr und zugleich ganz ideal: ein kostbarer Ausgleich zwischen Naturalismus und Idealismus. Der Ausdruck von Milde, hoher Weisheit und tiefer Verinnerlichung entspricht den Umrissen, mit denen Paulus das Bild des Bischofs zeichnet. Technisch-formal betrachtet, bewundert man die detaillierte Modellierung dieses unvergleichlichen Kopfes, ebenso aber auch die feine Gesamthaltung, der die leise gebogene Mittellinie Leben und Bewegung gibt. Ein großer Zug beherrscht den Rhythmus der Faltenzüge, in dem die Herbheit der vorausgehenden deutschen Kunst und noch der gleichzeitigen nur leise nachklingt.

Das Knäblein zu Füßen des Heiligen zeigt feine Durchbildung des kindlichen Körpers. Des Meisters Formensinn spricht sich auch hier in schlanker, graziöser Modellierung aus.

Josephi bemerkt, das Kind erinnere an das Mörlin-Denkmal.[1]) Gewiß! Aber nicht bloß das Kind, sondern die ganze Skulptur. Vor allem bedeutet das Kind eine schlagende Parallele: Modellierung und Ausdruck des Köpfchens und die Behandlung des ganzen Körpers spricht für die gleiche Hand. Das gilt auch von der Figur des Wolfes: Struktur, Charakteristik und Technik der Behaarung stimmen vollständig überein. Was aber die Gestalt des Bischofs betrifft, so gliedert sich dieser Simpertus harmonisch der Heiligenschar ein, die den Abt Mörlin zum Thron der hl. Jungfrau begleitet: dieselbe Typik, derselbe Faltenstil, dieselben technischen Formen. Man vergleiche die Modellierung des Antlitzes mit dem Simpertus vom Mörlin-Epitaph und man wird sich über die gleiche Urheberschaft ganz klar sein. Auch der weiche Fluß der Haare stimmt und wir wollen nicht unterlassen, zu bemerken, daß sogar an den beiden Bischofsstäben die gleiche Führung des Zahnmeißels in der Nachahmung gebunzter Formen sich zeigt. Auch die Vorliebe für feine, höchst liebevoll ausgeführte dekorative Details verbindet die beiden Skulpturen. Die Stickereien und Posamentenarbeiten des Pontifikalornates, die Brokate der Casula und des Kissens sind ebenso geschmackvoll gewählt wie intim ausgeführt. Das gleiche gilt von dem Schmucke des Bischofsstabes: das alles führte der Meister so sorgfältig durch wie die gleichzeitigen Maler die Details in ihren Gemälden. Gleichwohl hängt aber dem Denkmal nichts Kleinliches oder Unruhiges an, sondern es wohnt ihm das Gepräge hehrer, weihevoller Pracht inne.

Wir laufen also nicht Gefahr, irre zu gehen, wenn wir die Simpertustumba dem Meister des Mörlin-Epistaphs zuweisen. Es liegt ja auch sehr nahe, anzunehmen, daß Mörlin, der als Prior bei der Errichtung des Simpertusgrabes in erster Linie tätig war,[2]) der überhaupt als die Seele aller künstlerischen Unternehmungen im Ulrichskloster erscheint, wie wir aus Wittwer wissen, daß er von dem Meister, der ein so wundervolles Simpertusbildnis schuf, sich auch sein Epitaph errichten ließ. Riemenschneider oder Krafft hätten ihn nicht übertroffen.[3])

[1]) Josephi, Die gotische Steinplastik Augsburgs 1902, S. 74—75. Ohne Zuteilung.

[2]) Vergl. S. 18.

[3]) Nahe Verwandtschaft besteht zwischen dem Simpertusdenkmal und der Gedenkplatte für Bischof Aurelius in der Klosterkirche zu Hirsau. Da wir die Skulptur nur aus Abbildungen kennen, wagen wir es nicht, ein bestimmtes Urteil auszusprechen. Vergl. die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Schwarzwaldkreis, Abbild. S. 55.

Von St. Ulrich nehmen wir unseren Weg nach dem epitaphienreichen Domkreuzgang in Augsburg; auch er bewahrt einige Schöpfungen unseres Meisters.

Am augenfälligsten, unabweisbar tritt er uns entgegen in dem kleinen Sandstein-Epitaph[4]) für Christoph von Knöringen, der 1501 starb.[5]) (Abb. S. 44.)

Vor der sitzenden hl. Jungfrau kniet der Domherr, empfohlen durch St. Christophorus. Hinter dem Throne der Madonna halten Engel einen Vorhang; ein Tisch mit Nähzeug und Hausgeräte steht neben ihr: also wieder ein ganz malerisches Problem. Die Theoretiker mögen mit dem Künstler rechten, daß er die Grenzen der Plastik überschritten: aber die Liebenswürdigkeit der Erfindung, die Anmut der Formen, der Adel der Auffassung lassen im Beschauer keine theoretischen Bedenken aufkommen. Man ist auch den vorhanghaltenden Engeln, die so sehr an die gleichzeitigen Gemälde etwa eines Holbein erinnern,[6]) durchaus nicht gram.

Auf dem schönen Denkmal haben wir nun wieder die jungfräulich anmutige und zugleich würdevolle Madonna wie auf dem Mörlin-Epitaph, wieder die reizenden Gewandengel, wieder das scharf beobachtete, vortrefflich stilisierte Porträt, aus dem man die Hand, die das Mörlin-Bildnis schuf, an jedem Zuge ersieht. Von seiner göttlichen Last gebeugt,[7]) tritt Christophorus fürbittend für seinen Schützling vor das liebliche Jesuskind, das sich mit lebhafter Bewegung dem Kanonikus zuwendet.[8]) Leider ging das Köpfchen verloren. Das Kind auf Christophorus Schultern ist sogar ganz zugrunde gegangen. Dieser Christophorus trägt nichts Herbes, Wildes an sich, sondern herzliche Güte spricht aus des Riesen bärtigem Antlitz. In dem fließenden Gewandstil — man beachte den rhythmischen Schwung in den langgezogenen Falten des Mantels Mariens — wie in der feinen Technik der Engelflügel, der

[4]) Es sei bemerkt, daß sämtliche Skulpturen, wo nicht ausdrücklich eine Ausnahme konstatiert wird, in grauem Sandstein gefertigt sind, dessen Weichheit den Unbilden der Zeit nicht immer stand hielt.

[5]) Zur Statistik: A. Schröder, Die Denkmäler des Augsburger Domkreuzgangs in Jahrbuch des Hist. Vereins zu Dillingen, 1897 und 98, S. 59, Nr. 420.

[6]) Vergl. die Abbildungen bei Kuhn, Kunstgeschichte, S. 321, 323, 706. Eichstätts Kunst, S. 65.

[7]) Die Legende berichtet, Christophorus sei, als er mit seiner Last mitten im Flusse war, so niedergedrückt worden, daß er ausrief: »Mir ist's, als läge die Welt auf mir.« »Mehr als die Welt,« entgegnete das Kind, »denn du trägst den, der Himmel und Erde erschaffen hat.« Detzel, Ikonographie II., S. 251. Aus der Legende motiviert sich also die gebeugte Stellung des Riesen.

[8]) Auf die evidente Übereinstimmung der Modellierung des kindlichen Körpers mit dem Mörlin-Epitaph und dem Simpertusdenkmal sei ausdrücklich hingewiesen.

Haare und sonstiger Einzelheiten, mit deren Aufzählung wir nicht ermüden wollen, zeigt sich bestimmt der Mörlin-Meister. Die Helmdecke des Wappens behandelt er kühn wie eine Holzschnitzerei und am Pelzkragen des Domherrn scheut er keine Mühe, in unzähligen Zickzacklinien das Aussehen des Pelzes mit dem Meißel zu imitieren. Auf diese technische Eigentümlichkeit machen wir besonders aufmerksam: sie ist charakteristisch für unsern Meister, wie ein Vergleich mit anderen gleichzeitigen Sandsteinepitaphien im Augsburger Kreuzgang zeigt, deren Meister sich entweder mit einer glatten Fläche oder mit schematischen Parallelfurchen begnügten.



EPITAPH DES ADOLPH OCCO
Im Domkreuzgang zu Augsburg. Text S. 48

Das Knöringen-Relief zeigt noch Spuren einstiger Bemalung, die aber nur eine teilweise gewesen zu sein scheint. Die Erhaltung des Maßwerkbaldachins ist ziemlich gut.

Um die gleiche Zeit entstand das in nächster Nähe befindliche Rechberg-Denkmal.

Domdekan Ulrich von Rechberg stiftete es, sich und allen Kanonikern aus dem Geschlechte derer von Rechberg, die je an der Augsburger Kirche gelebt hatten, zum Gedächtnis. Der Inschrift nach zu schließen, kann das Denkmal vielleicht erst nach dem Tode des Domdekans, der 1501 erfolgte, entstanden sein; jedenfalls gehört es der Zeit um 1500 an. (Abb. S. 45.)

Vor der thronenden Madonna, die hier die Mitte des Reliefs einnimmt, kniet rechts der Domdekan, von St. Ulrich begleitet. Auf der anderen Seite empfiehlt St. Katharina einen Bischof und einen Domherrn. Der Bischof ist jedenfalls Seyfried von Rechberg, der von 1208—1227 der Augsburger Kirche vorstand,[1]) der Domherr ein damals noch am Leben befindliches Glied der Familie Rechberg. Unterhalb der Inschrift dieser vorzüglichen Gruppe befand sich ehemals ein Fries mit acht Brustbildern von Kanonikern unter Maßwerkbaldachinen, der jetzt getrennt in der Nähe an der Ostwand eingemauert ist.[2]) Die Gruppe wird von malerischen Motiven nicht beeinflußt: der symmetrische Aufbau, die klaren Umrisse voll rhythmischen Wohlklangs geben ihr etwas Großzügiges. Würdevolle Hoheit, jungfräulicher Adel spricht aus den Zügen Mariens und zugleich etwas Sinnendes, schmerzliches Nachdenken aus den in die Ferne gerichteten Blicken. Gedenkt sie der Voraussagungen Simeons, die das Kind auf ihrem Schoße betreffen? Feiner rhythmischer Zug lebt in der Gesamtbewegung der schlanken, anmutsvollen Gestalt. Für die Äußerungen der Kindesseele besaß unser Meister einen liebevollen Blick: wie sich das Knäblein dem Domherrn voll Lebhaftigkeit zuwendet, um den Rosenkranz zu nehmen, während es sich mit der Linken am Ärmel der Mutter einhält, das ist ebenso wahr wie liebenswürdig geschildert. Glücklicherweise blieb das Kind unversehrt erhalten. Die Parallele zu den uns schon bekannten Kinderfiguren des Meisters fällt in die Augen. Auch in den lebensvollen Gestalten Ulrichs und Katharinas wie in den tüchtigen Porträten erkennt man nach jeder Richtung den

[1]) Schröder a. a. O., S. 52, Nr. 395.

[2]) Unter dem Relief wurde in späterer Zeit eine Türe ausgebrochen, was die Entfernung nötig machte. Schröder a. a. O., S. 50, Nr. 389.



HUGO HUBER FARBIGES FENSTER IN OSNABRÜCK

Meister des Mörlin-Denkmals; man vergleiche nur die beiden Ulrichsfiguren miteinander, die beidemal lautsprechend an die Madonna sich wenden oder die Typik und Körpermodellierung bei Afra und Katharina. Auch die beim Knöringen-Denkmal charakterisierte Behandlung der Mozetta fehlt nicht.

Das schöne Denkmal mit seiner Lebensfülle, seiner edlen reichentwickelten Formensprache, seiner Idealität bei allem Gestaltenrealismus, ist bezeichnend für die Höhe der deutschen Plastik um 1500, die keinen Schritt hinter der Malerei zurückblieb.

Die Polychromie des Reliefs, die eine totale war, hat sich erhalten.

Die Jahreszahl 1503 trägt ein weiteres, höchst anziehendes Denkmal: das für den Arzt und Humanisten Occo.[1]) (Abb. S. 47.)

Ein Brustbild des Verstorbenen, fast vollrund gearbeitet, bietet es uns. Der gelehrte Mann ist vor seinem Tische sitzend gedacht, von Büchern umgeben, in einem Buche lesend; in der Linken hält er den Rosenkranz. Ein schlichter, einfacher Gedanke, aber wie großwirkend! Auch hier wieder der malerisch denkende Bildhauer: er erinnert uns an die Porträte der Zeit, an den jungen Holbein, der seine Bildnisse gelegentlich noch mit reicheren Details ausstattete: man denke an das Gißebildnis! Überhaupt bietet ein Vergleich des Occo-Epitaphs mit Holbeins Bildnissen viel Interessantes.

Occo muß ein sympathischer Mann gewesen sein: Ernst und Milde paaren sich in dem höchst lebensvollen Ausdruck des greisen Gelehrten. Mit welcher Sorgfalt ging doch der Meister allen Einzelheiten dieser physiognomischen Erscheinung nach und blieb doch so stilvoll! Aber gerade die Stilisierung der Natur weist auf den Meister des Mörlinepitaphs I in, ebenso auch der Faltenstil und die köstliche Behandlung von Haar und Bart. Entscheidend für die Zuteilung ist die herrliche Figur des hl. Alexius am Sakramentshaus in Donauwörth, welches aus den triftigsten Gründen, wie wir sehen werden — die Alexiusfigur bleibt dabei ganz außer Betracht — für unseren Meister in Anspruch genommen werden muß. Die Parallele wirkt überzeugend. (Fortsetzung folgt)

[1]) Schröder, S. 15, Nr. 60. Abbild. bei Riehl, Augsburg, S. 73.

ZU UNSEREN BILDERN

Die farbige Sonderbeilage veranschaulicht eine der edelsten religiösen Schöpfungen Anton van Dycks (1599—1641); es ist die Beweinung Christi in der Galerie zu Antwerpen. Unter jenen Kompositionen, in welchen der Künstler dieses Thema behandelte, dürfte die vorwürfige unserm religiösen Empfinden neben dem Münchener Querbild am meisten zusagen. Der deklamatorische Zug stört hier nicht, sondern ist von wahr gefühltem Pathos getragen. Die malerischen Qualitäten stehen sehr hoch; der silberige Gesamtton ist ungesucht ruhig und mild und die einzige laute Farbe bildet das Rot im Gewand des hl. Johannes.

Das auf S. 25 reproduzierte Temperabild von Philipp Otto Schäfer ist der Entwurf zu einem Wandbild (Fresko), das sich im Gebäude der heurigen Kunstausstellung in Köln befindet und zwar in dem von Olbrich erbauten Frauenrosenhof, als Belebung einer Wandfläche, die durch eine Art von Kreuzgang mit einem Rosengarten verbunden wurde. Es vereint die vom Thema geforderte Anmut und Innigkeit mit großem Stil und schmückender Gesamthaltung. — Der Studienkopf mit dem reinen und sprechenden Profil einer Römerin von Fritz Kunz (S. 26, vgl. Heft I) wurde vom Künstler »Römische Veilchen« benannt, von dem Veilchenkranz im schwarzen Haar. — S. 39 geben wir einen Ausschnitt aus einem der drei Deckengemälde, welche Kunz Meyer jüngst infolge einer Konkurrenz als Staatsauftrag für die protestantische Pfarrkirche in Kaufbeuern ausführte. Das ganze Gemälde — Christi Himmelfahrt — ist in der diesjährigen Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst reproduziert; auch finden sich dort nähere Angaben über den Künstler. Unsere Gruppe wurde nach dem Originalkarton hergestellt. — Hugo Huber, von dessen gediegenem Können der auf S. 48 abgebildete Karton zeugt, hat neben seinem sonstigen Schaffen schon mehrfach treffliche Entwürfe zu Glasgemälden hergestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





JOSEPH ALBRECHT Hl. Familie

Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München



EPITAPH DES EBERHARD KADMER
Im Domkreuzgang zu Augsburg. Text unten

STUDIEN ÜBER DEN MEISTER DES MÖRLINDENKMALS
(GREGOR ERHARDT?)

Von FELIX MADER

(Fortsetzung)

Anno 1506 starb der Kanonikus und Generalvikar Johannes Gossold. Sein schwerbeschädigtes Epitaph[1]) ist möglicherweise unsres Künstlers Werk.

Der Domherr kniet, von Jakobus d. Ä. empfohlen, vor der thronenden Madonna. Der Faltenstil, das Stifterporträt, die Technik des Pelzkragens und andere Einzelheiten sprechen für unsere Zuteilung; eine nähere Würdigung gestattet der Zustand des Reliefs nicht.

[1]) Schröder, S. 49, Nr. 386.

Dagegen ist das Denkmal des 1507 verstorbenen Kanonikus Eberhard Kadmer verhältnismäßig gut erhalten[2]) (Abb. oben).

Maria trägt den Leichnam Christi im Schoße: inniger tiefer Schmerz spricht aus dem gesenkten sinnenden Antlitz. Petrus und Andreas, welch letzterer den Domherrn empfiehlt, und Barbara sind Zeugen des erschütternden Leides. Nicht teilnahmslos stehen sie da: schmerzliche Bewegung und inniges Mitgefühl liest man auf ihren Zügen. So wird die Gruppe

[2]) Schröder, S. 55, Nr. 282.

nicht bloß zu einer formalen, sondern innerlichen Einheit zusammengeschlossen. Und das hatte der deutsche Meister nicht bei den Italienern gelernt, bei Bellini etwa, und doch sollten die deutschen Künstler das alles nach einigen Jahrzehnten nicht mehr können! Die malerischen Neigungen des Mörlin-Meisters verkünden wieder die beiden bewegten Engel, die, über der Gruppe schwebend, Kreuz und Geißelsäule tragen.

Die schlanke edle Bildung des Leichnams Christi stellt dem Schönheitssinn wie dem Naturverständnis des Meisters das beste Zeugnis aus. Hoher Adel, nicht realistische Verzerrung ruht auf Christi Angesicht: der Meister war kein Modellabschreiber, sondern selbsttätiger, tiefbegabter Schöpfer. Die geistvolle Charakteristik der Apostelköpfe, die anmutsvolle Würde Barbaras, die hochedle Madonna schließen sich würdig an. Feines Empfinden offenbart der lineare Rhythmus in der Gruppenbildung; der Ausgleich zwischen tiefinnerlichem Gehalt und formaler Abrundung fesselt ganz besonders.



EPITAPH DES KONRAD FRÖHLICH
Im Domkreuzgang zu Augsburg. Text S. 51

Ein Blick auf die schon besprochenen Werke des Mörlin-Meisters zeigt evident denselben Erfinder in den Typen, wie den gleichen Stilisten in der Faltenführung, in der Behandlung der Engelflügel und des Pelzkragens, womit der Stifter bekleidet ist. Direkte Wiederholungen darf man freilich nicht suchen. Dafür besaß unser Bildhauer zu viel frische, stets neu gestaltende Schöpferkraft.

Hier müssen wir eine weitere Darstellung der Beweinung Christi anfügen, deren Stifter allerdings erst 1514 starb. Da aber das Epitaph noch gotische Architekturformen zeigt, so nötigen Gründe, die sich später aus dem Überblick über des Meisters Lebenswerk ergeben werden, zu der Annahme, daß es vor 1510 entstanden sei. Es handelt sich um das Epitaph des Kanonikus Christoph von Knöringen, der von seinem 1501 verstorbenen gleichnamigen Vetter unterschieden werden muß; die beiden Denkmäler befinden sich aber unmittelbar nebeneinander. [1]) Wer am Kadmer-Epitaph bezüglich der Zuteilung zweifeln wollte, würde hier völlig überzeugt. Maria kniet vor dem Leichnam des Herrn. St. Christoph und Andreas begleiten den Kanonikus als Fürbitter. In den Zwickeln der Maßwerkbekrönung befinden sich zwei Prophetenbrustbilder mit Spruchbändern wie beim älteren Knöringenrelief (Abb. S. 51). Wieder spricht sich so tiefer Schmerz in den Zügen Mariens aus und doch kniet sie aufrecht da, ungebeugt und ungebrochen. Was die jugendliche Madonna des Rechberg-Denkmals mit ernstem Sinnen erfüllt, das ist zur Wirklichkeit geworden, aber heiliger Heroismus überwindet die Bitterkeit der Stunde. Die beiden Heiligen beteiligen sich lebhaft an dem Vorgang, indem sie das Vertrauen des betenden Stifters auf den gestorbenen und doch lebenden Erlöser hinlenken: dadurch ergibt sich wieder seelische Einheit und im Gruppenaufbau bewegte schwungvolle Linienführung. Der Mörlin-Meister beurkundet auch dieses Werk aufs bestimmteste in der Typik, im Faltenstil wie in einer Reihe von technischen Einzelheiten.[2]) Etwas flau fiel der Typus des Christophorus aus.

An der Helmdecke macht sich leise der Akanthus bemerklich. Man muß aber darin nicht gerade eine Beeinflussung durch die Fugger-Epitaphien sehen, von der im figürlichen Stil und in der Umrahmung gar nichts zu bemerken ist: finden sich doch schon Renaissanceornamente auf Burgkmairs Sebastianbild von 1505.[3])

Unser Relief zeigt teilweise Bemalung, die sich erhalten hat, leider aber auch eine Reihe von Beschädigungen und Abschürfungen. So fehlt der Kopf des Domherrn, seine und Mariens Hände usw.: alles auf Rechnung des weichen Sandsteins.

Das nächste Denkmal, das unserem Meister angehört, soviel der arg verstümmelte Zustand

[1]) Schröder, S. 59, Nr. 418.

[2]) Den Baumstamm des Christophorus und das Andreaskreuz vergleiche man bezüglich der technischen Behandlung mit dem Baumstamm Afras am Mörlin- und Giltlingen-Epitaph (S. 23 u. 42).

[3]) A. Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair, S. 23.

beurteilen läßt, trägt die Jahreszahl 1513 und und ist dem Andenken des Offizials Konrad Fröhlich[1]) gewidmet. (Abb. S. 50.)

Augsburg hatte inzwischen die Erbauung der Fugger-Kapelle bei St. Anna und die Errichtung der dortigen großen Denkmäler erlebt. Die Wirkung kann man gleich am Fröhlich-Epitaph ersehen: gotische Formen sind in Dekoration und Rahmenwerk sorgfältig vermieden. Der Meister verlegt seine figurenreiche Kreuzigungsszene in eine rundbogig geschlossne Flachnische und umrahmt dieselbe nur mit Plättchen und Rundstab. Renaissancemajuskeln für die Inschrift hatte er schon am Mörlin-Epitaph verwendet.

Die Kreuzigungsgruppe umfaßt dreizehn Personen. Nur bei fünfen ist der Kopf und auch da nur mit starken Abschürfungen erhalten. Gleichwohl kann man aus der malerischen Gesamtauffassung, der weichen Körper- und Gewandbehandlung, den schlanken, edlen Formen, die selbst den Schächern eigen sind, auf unseren Meister schließen. Namentlich der liebliche Engel, der im rechten Zwickel die Seele des Schächers in den Himmel aufnimmt, mit seinen fein stilisierten Flügeln, ist ganz unseres Meisters Art. Die als unbekleidetes Kind dargestellte Seele zeigt sich als engverwandt zu dem Simpertusknäblein. Das gleiche gilt von der Seele des verstockten Schächers, den ein Teufel im linken Zwickel in die Hölle hinabzieht.

Das Denkmal zeigt also den Einfluß der italienischen Renaissance im Beiwerk, in den Figuren dagegen läßt sich davon nichts finden. Mehr ist dies der Fall, aber auch nur bis zu einem gewissen Grade bei dem letzten Bildwerk, das wir im Augsburger Kreuzgang für den Mörlin-Meister beanspruchen, beim Zierenberg-Meler-Denkmal.[2])

Der Kanonikus Andreas Zierenberger starb 1507, Vitus Meler 1517. Die beiden Epitaphien entstanden, wie Stil und Zusammenstellung beweisen, gleichzeitig — sie sind wie ein Steindiptychon gedacht. Der ausgesprochene Renaissancecharakter der Ädikulen fordert, daß wir die Entstehung zwischen 1510—1517 ansetzen: erst die Erbauung der Fugger-Kapelle seit 1510 brachte den Stein in Bewegung, der die Gotik auf dem Weg, den er nahm, erdrückte. Allerdings schuf unser Künstler schon vor 1510 ein Epitaph mit Renaissancerahmen, aber er handhabte den Stil noch nicht so bestimmt ausgesprochen. (Siehe S. 55.) Vermutlich hat Meler seinem verstorbenen Freund und sich das Doppeldenkmal errichten lassen (Abb. S. 53).

Nun zur Betrachtung der Epitaphien! Die Zierenbergtafel vergegenwärtigt den Kreuztod Christi: Johannes und Maria, Petrus und Andreas, Vitus und Martinus haben sich um das Kreuz geschart. Der Domherr wird durch Andreas empfohlen. — Eine ähnliche Gruppe sieht man auf dem Meler-Epitaph. Im Schoße Mariens liegt der Leichnam Christi: Petrus und Vitus, Barbara und Katharina umstehen die schmerzensreiche Mutter.

Eine schön gestaltende, malerisch begabte Künstlerphantasie erfand diese Gruppen und



EPITAPH DES KANONIKUS CHRISTOPH VON KNÖRINGEN
Im Domkreuzgang zu Augsburg. Text S. 50

[1]) Schröder, S. 47, Nr. 379.
[2]) Schröder, S. 20., Nr. 84 und 85. Abb. im Anhang. — Abb. bei Riehl, Augsburg, S. 77.

verband mit gefälligen Linien und delikatester Modellierung ausdrucksvolle edle Charakteristik. Wie viel Adel, heroische Hingabe im bittersten Leiden spricht doch aus den Zügen des Kruzifixus! Das hat die deutsche Plastik nicht oft besser ausgedrückt. Die Gestalt Mariens unter dem Kreuz mag man klassisch nennen und die edlen Gestalten der Katharina und Barbara, des Vitus und Martinus stehen auf gleicher Höhe! (Abb. S. 52 u. 54.) Weniger befriedigt der Typus Christi auf dem Meler-Epitaph; die Gestalt Mariens ist überschlank geraten.

Der Meister des Mörlin-Denkmals kann sich auch hier trotz der Renaissanceformen an der Umrahmung nicht verleugnen. Die Art der Gruppierung, der Gewandstil, das Figurenideal ist sein. Direkt verrät ihn die Gruppe der Pietà, die mit dem Kadmer-Epitaph nach jeder Richtung harmoniert. Daß dieser Petrus und Andreas ihm angehört, bedarf zum Beweis nur eines flüchtigen Vergleiches. Die Gestalt der hl. Katharina sahen wir schon auf dem Rechberg-Denkmal und zwar stimmt sogar die Behandlung des Schwertgriffes, der beidemal wie mit Schnüren umwunden erscheint, genau überein. Die beiden allerliebsten Engelkinder, die im Tympanon des Meler-Epitaphs das Schweißtuch Christi halten, sprechen ihre Verwandtschaft zu den Simpertusknäblein auch aufs bestimmteste aus, ebenso sehr zum Jesuskind des Rechberg-Denkmals. Im übrigen wollen wir aber niemand die Freude verderben, der hier eine Anregung des italienischen Putto entdeckt. Zum Überfluß sei bemerkt, daß auch die Technik die unseres Bildhauers ist und daß er sich wieder durch die charakteristische Behandlung der Domherrnmozetta legitimiert.

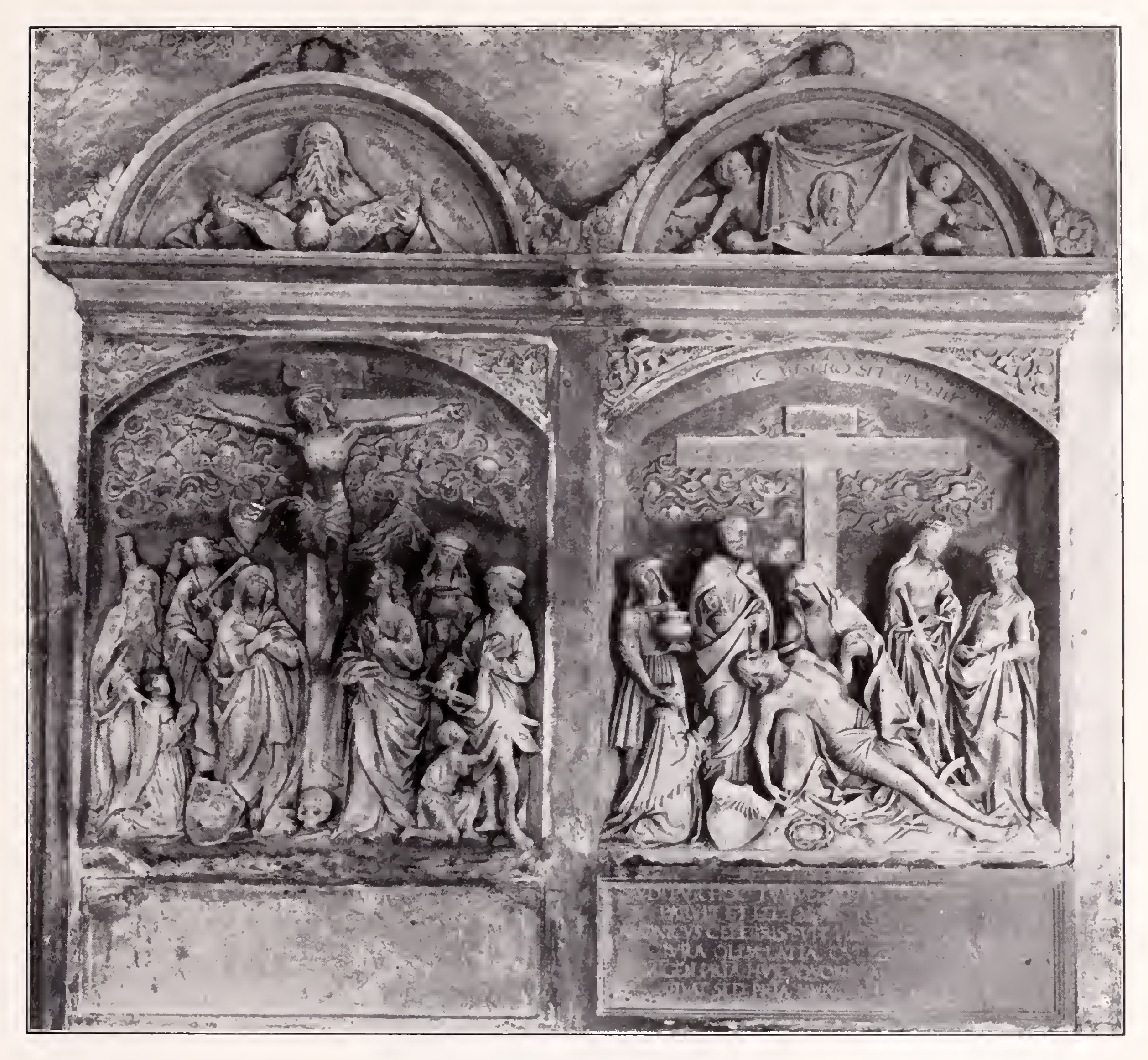
Seine malerischen Neigungen bekundet der Meister in dem von geflügelten Engelköpfchen belebten Wolkenhimmel, den er auf beiden Reliefs anbrachte. Man darf in diesem Motiv ganz bestimmt eine Anregung des Auferstehungsreliefs in der Fugger-Kapelle sehen, wo Loy Hering nach Dürers Entwurf einen solchen Engelhimmel meißelte,[1]) aber ruhiger als unser Meister, dessen Wolken hin- und herfluten wie Wasserwellen. Auch das offensichtliche Streben, sehr schlanke Figuren und leichten Faltenwurf zu bilden, geht offenbar auf den Einfluß der Fugger-Reliefs zurück: man könnte aber nicht sagen, daß der formale Wert der beiden Epitaphien gegen die früheren Arbeiten des Meisters gestiegen wäre. Glücklicherweise hat er sich das Erbe der alten deutschen Kunst, die innige Beseelung seiner Gestalten, bewahrt.

An den Ädikulen des Doppeldenkmals kommt, wie bemerkt, die importierte Renaissance zu Wort. Auch wenn dasselbe erst 1517 gefertigt sein sollte, was sehr unwahrscheinlich ist, so gehörte es doch immerhin zu den frühesten Renaissancedenkmälern auf deutschem Boden. Die Analyse dieser Umrahmung zeigt deutlich, daß der Meister die Formen des italienischen Stiles nur aus indirekten



DETAIL VOM ZIERENBERG-MELER-DENKMAL
Vgl. S. 53. Text oben

[1]) F. Mader, Loy Hering, Abb. S. 36.



ZIERENBERG-MELER-DENKMAL
Im Domkreuzgang zu Augsburg. Text S. 51

Quellen schöpfte. Er bildete eine segmentförmig geschlossene Flachnische, setzte die Inschrifttafel als sockelartiges Glied darunter und umrahmte beide mit einer schmalen Platte. Die Zwickel neben dem Segmentbogen belebt er mit Flachornament, das im Sinne der neuen Richtung gehalten ist. Darüber legt sich ein reich profiliertes Gesims, auf dem ein halbrundes Tympanon ruht. Eine Kugel krönt den Scheitel des Tympanons; Rosetten mit füllhornartiger Fortsetzung fungieren als Eckakroterien.

Ich kenne keine frühere derartige Renaissanceumrahmung, auch wenn wir 1517 datieren. Das in der Nähe befindliche Denkmal des Johannes von Wolfstein, ein Werk Loy Herings, zeigt allerdings dieselbe Anlage mit reicherer Profilierung, gehört aber erst dem Jahre 1519 an.[1]) Freilich wissen wir nicht, wie der Aufbau des Altars in der Fugger-Kapelle beschaffen war, ob sich nicht da Anregungen ergaben. Für jeden Fall haben wir noch die »Visierungen« der Maler, deren Arbeiten uns in den Baseler Goldschmiedrissen erhalten sind. Viel wird man damals in Augsburg auch auf dem Wege der mündlichen Aussprache haben lernen können.

Die sparsame, aber schöne Ornamentik mag ihre Schule im Fuggerchor genossen haben; wenigstens findet man dort alle Elemente derselben: Delphine, Weinlaub und den charakteristischen Akanthus.

Das Zierenberg-Meler-Epitaph ist also, von seinen inneren Vorzügen abgesehen, auch

[1]) F. Mader a. a. O., S. 55, Abb. S. 11.

für die kunstgeschichtliche Entwicklung ein beachtenswertes Monument, und beachtenswert für die Entwicklung des Meisters selber: Ob er wohl gern an die neue Sprache sich gewöhnte? Soweit das Figürliche in Frage kommt, jedenfalls: da kam sein starker Schönheitssinn den fremden Einflüssen entgegen. Was aber die architektonischen und ornamentalen Formen betrifft, so mag seine Stellung an sich indifferent gewesen sein, die Rücksicht auf das bestellende Publikum wird ihn von selber auf die Renaissanceseite geführt haben, seitdem deren Fahne sich zu entfalten begann, d. h. seitdem sie Mode wurde.

Für Vitus Meler besteht noch ein zweites, unterhalb des eben besprochenen eingemauertes Denkmal. Es ist in rotem Marmor gehauen und stellt in rundbogiger Flachnische die Gestalt eines Pilgers dar; in der Rechten trägt er den Rosenkranz, in der Linken den Wanderstab, sein Blick ist dem fernen Ziele zugewendet. Die Inschrift, die oberhalb der Nische auf Solnhofer Stein eingelassen ist, führt uns einen der Zeit geläufigen Gedanken vor die Seele: TV · QVI · ES · EGO · FVI · ET · QVI · EGO · SVM · TV · ERIS ·

An dem Denkmal sieht man wieder, wie die Renaissance des Fuggerchores in Augsburg Schule macht: außer der Inschrifttafel ist auch das die Nische säumende Band in Solnhofer Stein inkrustiert. Das kannte man vorher nicht. Die beiden Blumenvasen ferner zu Füßen des Pilgers weisen doch bestimmt auf das Vorbild an den Wappentafeln im Fuggerchor hin.[1]) Auch die Profile sind die des neuen Stiles. Unser Denkmal entstand also jedenfalls nach 1510. Die Frage nach dem Meister ist aber so leicht nicht zu lösen. Es spricht nichts gegen den Mörlin-Meister, aber auch nichts einwandlos für ihn, auch nicht ein Vergleich mit dem Alexius in Donauwörth oder mit dem in der Nähe befindlichen Occoporträt.[2]) Jedenfalls handelt es sich um eine sehr tüchtige, charaktervolle und sinnreiche Schöpfung.



DETAIL VOM ZIERENBERG-MELER-DENKMAL
Vgl. S. 53. Text S. 52

Noch manches Denkmal des Augsburger Kreuzgangs, das um die Wende des Jahrhunderts entstand, legt dem Forscher die Pflicht auf, es auf seine etwaige Zugehörigkeit zum Opus des Mörlin-Meisters zu prüfen, da die Eigenart der schwäbischen Kunst verwandte Züge verschiedener Künstler untereinander bewirkt. Das gilt namentlich von den Epitaphien des Wilhelm Peuscher, des Otto von Schaumberg und Heinrich Groß von Trockau, mehreren Freiberg-Epitaphien. Es ergeben sich aber soviel Unterschiede, daß man unschwer für diese Denkmäler eine andere Künstlerpersönlichkeit konstatieren kann, die aber die Bedeutung unseres Meisters nur annähernd erreicht.

Halten wir Umschau in Augsburgs übrigen Kirchen! Haben sie Denkmäler des Mörlin-Meisters bewahrt? Allerdings!

Das Epitaph des Propstes Laurentius Felman in St. Georg dürfen wir mit aller Bestimmtheit ihm zuweisen.

Das gehaltvolle Denkmal trägt die Jahreszahl 1497, entstand also ziemlich gleichzeitig mit dem Mörlin-Epitaph. Der Propst kniet von St. Petrus begleitet vor dem Schmerzensmann (Abbildung S. 55 unten). Die Gruppe wirkt monumental und intim zugleich. Was an ihr besonders anzieht, ist wieder das innere Leben, das die Gestalten beseelt: Milde und Erbarmen spricht aus dem Antlitz Christi mit einer Beimischung tiefschmerzlicher Empfindung! Die Geste der Linken, die auf die Seitenwunde weist, unterstützt den Ausdruck sprechend. Die ganze Figur ist voll Naturwahrheit, weich und flächig in der Körper-

[1]) Mader a. a. O., Abb. S. 40 u. 41.

[2]) Vielleicht zeigt eine Untersuchung über Hans Peuerlin, daß der Pilger wie das Rotmarmordenkmal für den Propst Ulrich Hieber in Wettenhausen, den Erbärmdechristus darstellend, diesem bedeutenden Bildhauer angehört; allerdings bereitet die Chronologie in unserem Fall ernste Schwierigkeiten, da Peuerlin zwischen 1508—09 starb, eine Datierung des Denkmals vor 1510 aber nicht wohl angeht.



EPITAPH DES JOHANNES HARTEL
Maximiliansmuseum in Augsburg. Text S. 55

behandlung und gut in der Gesamtbewegung. Nachdrücklich, voll Inständigkeit nimmt sich Petrus seines Schützlings an: man glaubt, seine Fürsprache zu hören. Ein tüchtiges, lebensvolles Porträt schuf der Künstler in der Gestalt des Propstes. Der Aufbau der Gruppe erinnert an das Giltlingenepitaph: den feinen Sinn für rhythmische Linien teilt sie mit allen Werken unseres Meisters: die Zuteilung an ihn muß nämlich als exklusive bezeichnet werden. Die Umständlichkeit des stilkritischen Beweises können wir uns ersparen, wenn wir bitten, die Abbildung des Denkmals mit dem Mörlin-Epitaph (S. 23) zu vergleichen: die beiden Petrusgestalten, namentlich auch nach der Technik der Haare, die beiden Stifterporträte, den Faltenstil im ganzen. Sogar die krausen Säulenkapitälchen sind in beiden Fällen die gleichen. Außerdem muß man die behäbige Figur des Propstes mit jener des älteren Christoph von Knöringen in Vergleich ziehen, um Stil und Technik des gleichen Meisters zu konstatieren. Auch die charakteristische Behandlung des Pelzkragens fehlt nicht.

Die edle, ausdrucksvolle Erscheinung Christi spricht die ganze Tiefe der mittelalterlichen Kunst aus; eine Zusammenstellung mit der Zierenbergschen Kreuzigung und der Kadmerschen und Knöringen-Pietà dokumentiert in interessanter Weise die Aussprache des gleichen Christusideals.

Zwei weitere Augsburger Denkmäler unseres Meisters bewahrt das Maximiliansmuseum daselbst.

Das Jahr 1508 liest man auf dem Epitaph des Johannes Hartel[1]) (Abb. S. 55 oben). Hartel war Vikar »in antiquo choro« bei St. Moriz.

Das schöne Denkmal erlitt leider die traurigsten Verstümmelungen, sämtliche Köpfe und Hände sowie das Jesuskind fehlen; gleichwohl läßt sich die Hand unseres Meisters noch sicher erkennen. Vor der thronenden Himmelskönigin kniet der Stifter, empfohlen durch Jacobus d. Ä. Der köstliche Rhythmus des Faltenwurfes, die schlanke, edle Bildung der Gestalten, die Sorgfalt der Technik erfüllt mit Bedauern über die Zerstörung eines so schönen Werkes. Die malerischen Neigungen des Meisters zeigen sich wieder in der Verwendung eines Brokatvorhanges hinter dem Throne Mariens. Für die Entwicklung der Renaissance ist das Epitaph deswegen von Interesse, weil die Pfosten der Thronrückwand sowie die Profilumrahmung des ganzen Reliefs bereits Renaissanceformen aufweisen: die pilasterartigen Pfosten werden durch vertiefte Felder belebt, deren Aufsätze schmücken kannelürenartige Einkerbungen an Stelle von Laubornamenten. Dagegen zeigt die Inschrift noch gotischen Charakter.

[1]) Kat. Nr. 443. Die Herkunft des Epitaphs ist wie beim folgenden unbekannt. Nach gütiger Mitteilung des Herrn K. Kreismedizinalrates Dr. Rizer können sie aus dem ehemaligen Friedhof beim Lueginsland stammen.



EPITAPH DES PROPSTES LAURENTIUS FELMAN
In St. Georg zu Augsburg. Text S. 54



HECKELsches EPITAPH
Im Maximiliansmuseum zu Augsburg. Text unten

Besser erhalten ist das zweite Denkmal.[1]) Es verewigt das Andenken der 1515 verstorbenen Anna Lang und ihres 1527 verstorbenen Mannes H(ans?) Heckel (Abb. oben).

Was die Zuteilung an unseren Meister betrifft, so gehört das Denkmal unzweifelhaft, wie auch Josephi bemerkt,[2]) dem Künstler des Zierenberg-Meler-Denkmals an. Vor der Kreuzigungsgruppe (mit Maria und Johannes) knieen die beiden Gatten im Gebet: dieselben Typen, dieselbe weiche, flächige Modellierung, derselbe Faltenstil, der gleiche, mit Engelköpfchen bevölkerte Wolkenhimmel im Hintergrund; der gleiche Stil an den Ornamenten, die die Zwickel neben dem Segmentbogen beleben. Die gleiche Urheberschaft ist also sicher; aber der Meister arbeitete hier nicht mit derselben Vertiefung wie beim Zierenberg-Epitaph: der dortige Christus besitzt mehr inneren Gehalt, namentlich aber die dortige Maria. Aber immerhin ist unser Relief ein schönes, feines Werk, weshalb man die Beschädigungen am Christus wie an der Johannesfigur bedauert. Die Umrahmung der Tafel zeigt wie das Fröhlich-Epitaph und das Ziernberg-Melerdenkmal keinerlei Profil. Offenbar entstand es bald nach dem Tode der Frau, also um 1516. (Fortsetzung folgt)

[1]) Kat. Nr. 424.
[2]) Josephi a. a. O., S. 93.

* * *

VOM PANORAMA IN ALTÖTTING

Die berühmte Schatzkammer in Altötting birgt nicht nur zahlreiche Gegenstände, die kulturhistorischen und hohen materiellen Wert repräsentieren, sondern auch einige höchst bedeutende Kleinodien der Kunst. Seit 1903 aber bietet sich den zahllosen Besuchern dieses Wallfahrtsortes eine Sehenswürdigkeit, welche die Wallfahrer in ihrer Andacht stärkt und ihnen zugleich einen erhabenen Kunstgenuß bereitet. Es ist das Panorama, das Jerusalem und den Kreuzestod Christi darstellt. Der figürliche Teil dieses Rundgemäldes stammt von Professor Gebhard Fugel in München-Solln. Die Stadt Jerusalem wurde nach der Rekonstruktion des Zeichenlehrers H. Ellenberger in Würzburg von Joseph Krieger in München gemalt, der nach eingehenden topographischen Studien in Jerusalem den landschaftlichen Teil unter Fugels Leitung ausführte. Im Verlag von Hans Hartlieb in Ravensburg erschien eine Reproduktion des ganzen 95 m langen Rundgemäldes, mit erläuterndem Text von Dr. J. B. Damrich. Wir greifen dieser Publikation in keiner Weise vor und beabsichtigen nur eine für die Besitzer derselben kaum unerwünschte Ergänzung, wenn wir die Hauptgruppe des Panoramas und eine Reihe zu ihr gehöriger Studien veröffentlichen. So vortrefflich der landschaftliche Teil behandelt ist, so braucht doch kaum eigens erwähnt zu werden, daß es der figürliche Teil, also die eigentlichste Arbeit Fugels ist, was dem Panorama in Altötting seinen besonderen Wert verleiht und uns veranlaßt, uns mit demselben des näheren zu beschäftigen.[1]) Um die künstlerische Arbeit Professor Fugels richtig bewerten zu können, muß man sich darüber klar sein, welche besondere Anforderung die Lösung dieser Aufgabe an ihn stellte. Bei Ausführung des figürlichen Teiles eines Panoramas darf der Künstler keineswegs in allem so verfahren, wie bei einem Gemälde

[1]) Die Besprechung des Altöttinger Panoramas sollte im Oktoberheft veröffentlicht werden, wurde jedoch auf Wunsch des Künstlers zurückgestellt. D. Red.





GEBHARD FUGEL — DER KREUZESTOD CHRISTI

Hauptteil des Panoramas in Altötting. Mit Erlaubnis von Hans Hartlieb in Ravensburg



GEBHARD FUGEL. MARIA MIT JOHANNES, MAGDALENA UND MARIA KLEOPHA
Studie zum Panorama. Text S. 58

Darstellern bewegter Szenen im Panorama zugute kommt, und alles Gewicht war auf die Schilderung der Seelenstimmungen zu legen. Wie nahe lag die Gefahr, in der Absicht, die Gefühle der Freunde und Feinde Jesu dem schauenden Publikum zu verdolmetschen, in theatralische Posen zu verfallen! Daneben lauerte die andere Gefahr, die Leblosigkeit und Geschmacklosigkeit der sogenannten »lebenden Bilder« zu streifen. Beide Gefahren drängten sich auf, weil das Publikum bei Besichtigung eines Panoramas nicht einen Kunstgenuß, sondern ein Erlebnis will und nicht nach künstlerischer Wahrheit, sondern nach einer nüchternen Natürlichkeit verlangt; man erwartet nicht bloß eine topographisch richtige Wiedergabe der Landschaft, genaue Kostümtreue, Einhaltung der historischen Einzelheiten, man will auch die dargestellten Personen wie im Theater agieren und plastisch vor Augen geführt sehen, während beim Tafelbild oder dem monumentalen Wandgemälde doch selbst das in Kunstdingen ungeschulte Publikum rascher zum geistigen Schauen übergeht. Die Fehler der Theaterpose, des gestellten Modells und unmalerischer Härte der Modellierung hat Fugel aufs glücklichste vermieden und so schuf er ein Werk voll religiöser Innigkeit, dramatischer Eindringlichkeit und künstlerischer Harmonie, weil er aus einem warmen Herzen schuf, in dem Religion und Kunst ihren vollen Ausgleich gefunden.

auf einer flachen Wand, die von einem Rahmen oder einer Architektur fest umgrenzt ist. Hier fehlt eine bestimmte Umrahmung, innerhalb welcher eine Bildwirkung erzielt werden könnte. Dieser Umstand ist für Komposition der Gruppen, Lichtwirkung und Farbenverteilung von weittragender Wirkung und zwar im Sinne einer Erschwerung. Will ein Panoramagemälde in die Reihe der Kunstwerke gehören, so darf es jene künstlerischen Elemente nicht entbehren, die durch die vorgenannten Kunstmittel erzeugt werden; dabei werden an den Geschmack, an das technische Können und an die große Auffassung des Künstlers die höchsten Anforderungen gestellt. Es gibt allerdings Themen, bei denen sich die angegebenen besonderen Erfordernisse eines künstlerisch befriedigenden Panoramas unschwer bewältigen lassen, ja gegenüber den Vorteilen, die auch nicht fehlen, sich kaum hemmend bemerkbar machen; das sind solche Themen, welche die Darstellung vieler stark bewegter Gruppen mit einer erregten Handlung und dramatischen Zügen erfordern, wie etwa ein Schlachtenpanorama. Desto mehr häuften sich die Schwierigkeiten bei jener Aufgabe, welcher Fugel gegenüberstand. Die Kreuzigung ist der Endpunkt des erhabensten Dramas des Leidens Christi und als solcher zwar die höchste Steigerung des Seelischen, aber ein Stillstehen der Handlung. Demnach konnte nichts von dem ausgenützt werden, was den



GEBHARD FUGEL. DER HAUPTMANN UND DIE FREUNDE JESU
Studie zum Panorama. Text S. 58

Hier durfte sich die Darstellung nicht auf einzelne Züge beschränken, sondern mußte alle nacheinander geschehenen Begebnisse, die sich auf die Kreuzigung bezogen, nebeneinander, aber in künstlerischer Einheit, verkörpern.



GEBHARD FUGEL. DER RECHTE SCHÄCHER
Studie zum Panorama. Text S. 58 und 59

Hiebei konnte dem Künstler eine Bereicherung oder Ausschmückung der in der hl. Schrift gebotenen Angaben durch die Legende nur willkommen sein, weshalb Fugel sich auch in den Erzählungen der Katharina Emmerich umsah.

Von dem Ernst, mit dem sich der Künstler in seine Arbeit vertiefte, zeugen seine vielen umfangreichen Vorstudien, welche sich auf alle Detailformen, auf die Gruppierung, auf die Farbe beziehen und selbst wieder prächtige Kunstwerke sind. Solchen Studienblättern sind unsere Abbildungen S. 57—69 entnommen.

Inhaltlich ist die Kreuzigungsgruppe (vergl. die zweite Kunstbeilage) klar. Allbeherrschend bildet der blasse Leib des in edelster Haltung am Kreuze hängenden Erlösers den Mittelpunkt der Gruppierung. Zur Rechten und Linken des Gotteslammes erleiden die beiden Schächer, deren innere Verfassung durch die Miene und die gesamte Körperhaltung ebenso eindringlich wie ungekünstelt zum Ausdruck kommt, ihre verdiente Strafe. In edelstem Schmerz einer empfänglichen und hingebenden Seele ist Magdalena unter dem Kreuze Jesu hingesunken. Erst durch diese ganz vorzüglich dargestellte Art heißen Leides versteht man das anders geartete Weh der Mutter, die sehnsüchtig die Arme ausstreckt, in mütterlicher Liebe, in ergebener Vereinigung, in Bereitwilligkeit, mitzuleiden, mitzusterben. Zu Seiten Mariens stehen Johannes und Maria Kleophä (vergl. Abb. S. 57 oben). Eine psychologisch bedeutende Gestalt ist sodann der Hauptmann, der innerhalb der Ringmauer steht und ergriffen zu Christus emporblickt. Seine energisch hervorgehobene Figur hält das Gleichgewicht zwischen den vorderen und rückwärtigen Gruppen her und bildet für das Auge den Maßstab zur Beurteilung der von vorne nach der Tiefe führenden Perspektive; auch scheidet sie aufs feinste die beiden rückwärtigen großen Gruppen voneinander, und zwar nicht allein in kompositioneller, sondern auch in psychologischer Beziehung: rechts hinter dem Hauptmann, in dem sich die Erkenntnis von der Gottheit Christi vorbereitet, die Schar ergebener Freunde, links die verstockten Hasser. Wir sehen da am hinteren Eingang der den Richtplatz umschließenden Mauer Nikodemus, Joseph von Arimathäa, die Geschwister Lazarus und Martha, Veronika — eine Gruppe von wunderbarer Beseelung (Abb. S. 57 unten). Welch ein anderer Geist hält die Schar der alten Männer, der jüdischen Priester, Pharisäer und Sadduzäer in Unruhe und leidenschaftlichem Aufruhr! Es ist der Geist des Fanatismus, der Schadenfreude, des Triumphes, des Hochmutes, des Hohnes über ihr verblutendes und, wie sie wähnen, unterlegenes und vernichtetes Opfer (Abb. S. 63). Gegen den Hintergrund zu (links am Bildrand) hält ein römischer Soldat, die Perspektive vertiefend, die gaffende Menge zurück. Im Vordergrund links reiten zwei vornehme Juden, jeder allein und in gedrückter Stimmung mit seinem Innern beschäftigt, der Stadt zu; der vordere (Abb. S. 61) wendet sich mit steigender Beunruhigung nach der Sonne, die sich zusehends verfinstert. Rechts von der Kreuzigungsgruppe sieht man die zwei ideell zusammengehörigen und vom



GEBHARD FUGEL JESUS UND DER LINKE SCHÄCHER

Studie zum Panorama. Text S. 59 und 60

Künstler dementsprechend aufs feinste auch für das Auge in Beziehung gebrachten Gruppen würfelnder Soldaten und schachernder Juden. Auf dem Wege, der rechts nach dem Vordergrund zur Stadt führt, läßt uns der Künstler eine Schar Pharisäer schauen, die voll schwerer Unruhe und düsterer Ahnungen von dem Richtplatz wegeilen (Abb. S. 65); sie bilden einen wirksamen Kontrast zu jenen ihrer Volks- und Parteigenossen, die noch zurückgeblieben sind und sich in Schmähungen nicht genug tun können. In größerer Entfernung — auf unserer Abbildung nicht mehr sichtbar — verfolgen mitleidige Frauen die betrübenden Vorgänge; lehrreiche Studien zur hochbedeutenden Gruppe der mitleidigen Frauen, die auch farbig von höchstem Reiz ist, geben wir auf S. 66 und 69 wieder. Auf der andern Seite, am äußersten Rande des hier jäh abfallenden Gipfels des Kalvarienberges, rufen zwei Juden nach einer Schar abseits stehender Leute; ihr künstlerischer Zweck ist, die Darstellung nach dieser Richtung weiter zu führen (Abb. S. 60).

Zum Schluß können wir uns nicht versagen, noch besonders auf die S. 58 und 59 reproduzierten Studien zu den Leibern Christi und der beiden Schächer hinzuweisen. Es sind die letzten und ausgereiften und darum sogar im Ausdruck der Gesichter streng dem End-



GEBHARD FUGEL ZWEI JUDEN
Studie zum Panorama. Text S. 59

zweck entsprechend durchgefeilten Vorarbeiten. Demgemäß hat der Künstler diese ausgezeichneten Studien aufs sorgfältigste in ungefähr zweidrittel Lebensgröße mit Ölfarben ausgeführt. Wir erhalten durch sie einen schätzbaren Einblick in das Künstlerschaffen. Es wäre eine verhängnisvolle Täuschung, wenn man glaubte, heutzutage genüge es, oder man habe es sich in früheren großen Zeiten der Kunst genügen lassen, derartige spezielle Vorstudien aus der Erinnerung, als Frucht der in den Lernjahren betriebenen allgemeinen Körperstudien zu erfinden. Nein, die Holzkreuze, wie man sie S. 59 sieht, waren im Atelier des Künstlers aufgepflanzt und an ihnen waren Männer (»Modelle«) befestigt und diese Männer, geübt in ihrem für den Künstler unentbehrlichen Berufe, hatten für das gute Geld des Malers wieder und wieder die von ihm gewollten Stellungen einzunehmen und beizubehalten, bis dem Drang des Künstlers nach Vollendung der äußeren und inneren Gestaltung, die ihm vorschwebte, genuggetan war. Glaubt man etwa, solche Vorabeiten seien für den Künstler ein Vergnügen? Sie sind eine Last, eine Qual, ein Opfer, aber auch eine Notwendigkeit. Sage man ja nicht, das sei nur ein »Abschreiben« der Natur und für das »ideale Schaffen« bleibe hier kein Raum. Das hieße die Grundlagen des idealen Schaffens verkennen. Bleiben wir zur Erläuterung bei unserm Fall: worin bestand die Tätigkeit des Künstlers, der unsere Kreuzigungsgruppe schuf? Fugel hatte zunächst den ganzen Vorwurf innerlich zu verarbeiten, hatte dann die Kreuzigungsgruppe für sich und in ihrem Verhältnis zu den übrigen figürlichen und zu den landschaftlichen Partien und zur Gesamtkomposition auszudenken. Dann waren die drei Leiber, jeder für sich, zu erfinden, aber immer mit Rücksicht auf einheitlichen Zusammenschluß und auf die Auswahl von Stellungen, die ästhetisch zulässig, seelisch eindringlich, dem Gedanken entsprechend waren. Bei dem näheren Studium der einzelnen Figuren galt es dann, unter den hundert Möglichkeiten in der Bewegung der Gliedmaßen und der Muskeln die eine auszuwählen, die, in sich selbst harmonisch und wirksam, sich auch der Umgebung eingliederte. Also genug der Arbeit, von der Beseelung der Formen und der Bewegungen, der bedeutsamsten und entscheidenden Tätigkeit des Künstlers, ganz zu schweigen. — Freilich nicht jedem Künstler gelingt das alles so, wie wir es bei Fugel und andern ersten Meistern sehen, so daß man sich des Schweißes der Arbeit in keiner Weise bewußt wird; allein die Schuld liegt nicht in der Arbeitsmethode, sondern in der ungleichen Verteilung der Talente. Um so höher wollen wir jene Künstler schätzen, welche die sichtbaren Dinge so meistern, daß sie zum würdigen Gefäß für die höchsten und heiligsten Ideen werden!

S. Staudhamer

»DIE HEILIGE GROTTE«
(SACRO SPECO)

Von E. VON HOERSCHELMANN

»Locus iste sanctus est«

Sagenhaft, auf schwindelnder Felsenhöh' steigt aus den »Monti Simbruini«,[1]) über alle umliegenden Bergzüge wegragend, Subjaco — das alte »Sublacum« empor.

Also benannt nach den drei Seen, die Nero, als sich noch die »Villa Neroniana« durch das ganze Gebiet der »Valle Santa« erstreckte, aus dem Strombett des Anio ableiten ließ, der von seinem Ursprung, dem »Monte Cantaro« aus, einer Riesenschlange gleich, in tausendfachen, zuckenden, glitzernden Windungen bis zum Tiber unaufhaltsam

[1]) Ausläufer der Abruzzen.

fortstürzt und überall mit tollem Rauschen von weitem schon seinen Lauf ankündigt.

Ebenso sagenhaft blickt das uralte, festungsartige Kastell von Subjaco von dem Gipfel pyramidal zugespitzter Felsenmassen auf die umliegenden Felsenmassen nieder. — Von seiner phantastischen Höhe in die Wolken steigend, vom Mondglanz einer magischen Frühlingsnacht übergossen, mit den verwitterten Steinbauten, die eine Art Kristallisationsprozeß so dicht an seine Mauern festgeklebt zu haben scheint, macht das altersschwarze Kastell gewiß auf jeden, der es so zum erstenmal erblickt, mehr den Eindruck einer versteinerten Fabel der Urzeit als der Wirklichkeit. Den Zauber des Seltsamen, des gleichsam Legendarischen dieses ersten nächtlichen Eindruckes vermag am Morgen nach meiner Ankunft zu später Stunde auch das in dergleichen Fällen oft so ernüchternde Tageslicht nicht zu verwischen.

Auf meinem Wege das Anienetal entlang, dem ich meine Schritte zulenke, um die für die Besucher Subjacos unerläßliche Wanderung nach »Sacro Speco« anzutreten, steigert sich vielmehr dieses Gepräge des Phantastischen, des Ureigentümlichen bis zum Eindruck Dantesker Visionen, die mich tatsächlich der Realität der Dinge zu entrücken drohen und mich in eine Traumwelt versetzen. An den grandiosen Ruinen von S. Clemente, den sogenannten »Bagni di Nerone« entlang, von denen nur der marmorne Fußboden noch übrig ist und die Basis der Säulen aus einer der Prachtbauten, die einst den cäsarischen Glanz der alten Roma bis in diese Wüste verpflanzten, geht's in scharfen Serpentinenwindungen aufwärts zur Sta. Scolastica, wie S. Clemente eines der zwölf Klöster der »Santa Valle«, durch welche ihr Erbauer den Grund zu der ersten und ältesten Ordensstiftung des abendländischen Christentums legte. Ein gewaltiger Bau, der seinen Namen zum Andenken an die Schwester des frommen Jünglings aus dem Geschlecht der Ancier trägt, der hier im Schoß der Wildnis die babylonischen Greuel und Laster der Welt, wie er sie in dem korrumpierten Rom seiner Tage kennen gelernt, zu vergessen suchte.

Je näher ich dem Bergrücken komme, auf dessen Gipfel Sacro Speco liegt, je mächtiger gestaltet sich das Landschaftsbild, das sich von hier überblicken läßt.

Gleich einer Mauer, die mich von allem Lebendigen abschneidet, zieht sich schnurgerade fortlaufend der Kamm des langgestreckten, mit seinem Silberton das Auge blendenden Monte Taleo hin. Auch nicht ein Grashalm entsprießt irgendwo dem totstarren Gestein. Gegenüber demselben die Talschlucht, in deren Tiefe der Aniene seine Schaumwellen lärmend aufwirft und ringsum in der Ferne die himmelhoch ragenden Waldungen der »Monti delle Carpinete«, dies der Rahmen der Wüsteneinsamkeit, die nur von Spukgeistern bewohnt zu sein scheint. Hier inmitten einer von Steingeröll bedeckten Fläche zu meinen Füßen ein gigantischer, larvenartiger Kopf, der einem granitenen Dämon anzugehören scheint. Mit schier unheimlicher Deutlichkeit hebt er



GEBHARD FUGEL — HEIMKEHRENDER PHARISÄER
Studie zum Panorama. Text S. 58

sich von dem chaotischen Steinmeer, dem ringsumliegenden, ab.

Mit hohlen Augen blickt er mir lauernd nach. Um die kahle Stirn windet sich, gleich geschnörkelten Widderhörnern, ein phantastischer Kopfputz. Ein blödes Lächeln fährt ihm um den zugespitzten Mund. Die geblähten Nasenlöcher geben ihm ein drohendes Aussehen. Die zugespitzten Lippen scheinen sich zu einem höhnischen Pfiff zu öffnen.

Weiterhin inmitten nadelartig aufragender Steinblöcke scheinen graue Spukgestalten in seltsamer Verschlingung einen Reigen aufzuführen, zu dem der alte trotzige Aniene seine ungestümen Melodien aufspielt. Weiter unten die unzähligen, den Wanderer, der hier seines Weges zieht, mit ihrem schwarzen Schlund angähnenden Felsenlöcher dicht am Flußrand erhöhen noch die Schauer dieser Wildnis. Es sind die Grotten, in denen der Reformator des durch ihn neu organisierten abendländischen Mönchtums seine Jünger sich ansiedeln hieß, ehe er durch Errichtung der oben erwähnten Klöster, von denen heute nur noch die Ruinen von San Clemente und St. Girolamo übrig sind, den Grund zu der Ordensstiftung legte, die berufen war, sich in der Folgezeit zu einem der bedeutendsten Kulturmomente des Mittelalters auszugestalten.

Auf Schritt und Tritt, wohin das Auge sich wendet, werden Bilder und Gestalten der Vorzeit lebendig.

Dort an derselben Bergwand, wo heute die Ruinen von San Clemente aufragen, das nicht, wie San Girolamo und die übrigen von St.Benedikt[1]) gestifteten Klöster, von Sarazenenscharen, sondern durch eines der schrecklichsten Erdbeben des Mittelalters, das im Jahre 1216 den ganzen Boden Italiens durchzuckte — zerstört ward, stand einer der Paläste Neros.

»Dort« — so berichtet eine der unzähligen Traditionen, die heute noch im Gebiet der späteren »Valle Santa« über die dämonischeste unter all den dämonischen Erscheinungen römischen Cäsarentums im Umlauf sind — »in einer der Prunkbauten seiner Villa tafelte an einem glühenden Sommertage Nero mit seinen Gästen. — Da plötzlich verdunkelt sich der Himmel zu Häupten der von Marmorsäulen getragenen Speisehalle. Ehe noch der Tafelmeister und die Schar der das Gelage des Imperators umschwärmenden Sklaven Zeit haben, sich zu besinnen, fährt ein Donnerschlag, der Berg und Tal erdröhnen macht, durch die Lüfte. Aus dem nachtschwarzen Gischt zuckt ein Blitzstrahl nieder. Das eingetretene Dunkel mit fahlem Licht durchbrechend, scheint er stracks auf den schreckensbleichen Cäsar loszufahren, durchschneidet die Tafel vor ihm, daß die gehäuften Leckerbissen, die Weingefäße und Prunkgeräte durcheinanderrollen und klirrend zu Boden fallen. Nur eines Haares Breite fehlte — und die gequälte Welt, die nur noch dazusein schien, um sich von dem Ungeheuer zertreten zu lassen, das wie so viele seinesgleichen den römischen Kaiserthron mit seinen Lastern und Untaten schändete — hätte aufgeatmet! Aber die Götter, die es wahrlich allzugut mit ihm gemeint haben, ließen es bei dem bloßen Schreck, der dem Wüstling wenigstens für den Augenblick den Appetit verdarb, bewenden.«

Noch mancherlei ähnliche Anekdoten aus dem heidnischen sowohl als aus dem christlichen Rom späterer Tage ließen sich hier aufzählen.

Unterdessen ist die Sonne höher gestiegen, und ich beschleunige meine Schritte, so gut als der schattenlose und beschwerliche Fußpfad, der durch das Steingerölle unablässig aufwärts führt, es zuläßt.

Den monotonen, mauerartigen Kamm des Monte Taleo fortschreitend, bin ich nach fast zweistündiger Wanderung an einer anderen, nicht wie jene, von Naturgewalten, sondern von Menschenhand errichteten Mauer angelangt. Durch den offenen Torweg blicke ich in einen nachtschwarzen Baumkomplex. Durch die uralten Steineichen, deren Geäst sich zu einem undurchdringlichen Netz verflochten, blitzt nur hie und da ein vereinzelter Sonnenstrahl. Nur in der Mitte des Raumes wölben sich die dichten Kronen über einen unebenen, moosüberwachsenen Weg. Kühlung spendend empfängt mich der »Heilige Hain«, der den Vorhof von Sacro Speco bildet. — Als solcher hat das stumme, nachtschwarze Baumgezweige inmitten der Steinwüste gewiß schon manchen angemutet, der zum erstenmal seine Schritte in diese Einsamkeit lenkte!

Von dem moosüberwucherten, steinigten Fußweg, dessen Bezeichnung »Viale dei Muli« (Maulesel) darauf hinzudeuten scheint, daß es unter den Besuchern der Santa Vale wohl nicht viele gibt, die den Mut haben, ohne Begleitung und zu Fuß ihre Höhe zu erklimmen, führte eine Reihe unansehnlich enger, steinerner Stufen zu der Eingangshalle von Sacro Speco.

Gleich einem Adlernest an der gewaltigen Felswand hangend, gewähren Kirche und

[1]) Geboren im Jahre 480 in Nursia, unweit Spoleto, gestorben als Abt von Monte Cassino am 21. März 543.



GEBHARD FUGEL — DIE WIDERSACHER JESU

Studie zum Panorama. Text S. 58

Kloster, in einen Gesamtbau verschmolzen, einen Anblick von unvergleichlicher Eigenart.

Über dem ursprünglichen »Speco«, d. h. über der Grotte, die nach der ersten Biographie des heiligen Benedikt, deren Autor kein geringerer ist als Gregor der Große (590—604), dem jugendlichen Einsiedler von seinem 15. bis 18. Lebensjahre zur Behausung diente, und die heute noch unberührt, unterhalb der »Chiesa media« (der mittleren Kirche) dieselben schroffen Felsenwände zeigt, wie vor nun anderthalb Jahrtausenden — ist der ganze im Laufe der Jahrhunderte entstandene Bau der einer über der anderen sich auftürmenden Kirchen also errichtet, daß überall die Felsenschroffen des Monte Taleo zur Rückwand desselben dienen. Diese anscheinende Bizarrerie hatte den Zweck, durch den Gesamtbau, vom Kern des »Speco« bis zur »Chiesa superiore« auf Schritt und Tritt den Besucher an den ersten, ursprünglichen Bewohner dieser Stätte zu erinnern.

So hat hier die Pietät des Mittelalters für den ersten Ordensstifter des Abendlandes eine Konstruktion geschaffen, die Sacro Speco zu dem macht, was es ist: zu einer gleichsam in Stein gehauenen Phantasie, die in ihrem mystischen Reiz und ihrer Seltsamkeit nicht ihresgleichen findet.

Das Ganze — gerade wie in Assisi ein dreifaches Übereinander darstellend, d. h. der »Speco« (die Grotte), die »Chiesa media« (die mittlere Kirche) und die »Chiesa superiore« (die Oberkirche) bilden aber nicht nur ein Sanktuarium im religiösen, sondern auch im künstlerischen Sinne.

Vom neunten bis fünfzehnten Jahrhundert läßt sich hier wie in einem Museum, das indes nicht dem Willen eines einzelnen, sondern dem Gang der Dinge, wie sich derselbe im Laufe der Jahrhunderte entwickelte, seinen Ursprung verdankt, die Entfaltung der mittelalterlichen Kunst von ihren primitiven Ausgängen bis zur Blütezeit der Frührenaissance verfolgen.

Seltsamer-, ja unfaßlicherweise hat die Kunstliteratur über diese Tatsache — und zwar die einheimische sowohl als die auswärtige Literatur — bisher geschwiegen![1])

Durch die offene Torwölbung trete ich in eine quadratförmige, von der Mittagssonne hell beschienene Loggia, deren Rückwand mit Wandmalereien, eine Reihe von Heiligen in Einzelgestalten, darunter die vier Evangelisten — dekoriert ist. Der Urheber derselben ist gewiß nicht Perugino, wie es in dem »Guida ai Monasteri Sublaceni« heißt. Zwar peruginesk, aber kleinlicheren Stiles mögen sie von Pinturicchio oder irgend einem vielleicht auch geringeren Meister der umbrischen Schule herrühren. Sie bieten kein höheres Interesse, und ohne mich aufzuhalten, schreite ich an denselben vorüber, dem zweiten Vestibulum zu, das die Fortsetzung der Loggia bildet und seinen prächtigen Ausblick auf das Anienetal und die Monti delle Carpinete gewährt.

Da die Kirchentür, die sich an der Rückwand des zweiten Vestibulum befindet, nicht wie die der Loggia offen steht, so ziehe ich an dem Glöckchen, das den Custode herbeiruft. Auf meine Frage: »Ob unter den Mönchen von Sacro Speco der eine oder der andere sich eingehender mit der Geschichte des Ortes beschäftigt hätte und in diesem Falle etwa bereit wäre, mir bei Besichtigung der Innenräume als Führer zu dienen?« antwortet der Custode, ein zwerghaftes Männchen, in dessen rundem Vollmondsgesicht ich einen unverkennbaren Zug echt germanischer Offenheit und Treuherzigkeit wahrzunehmen glaube: »Ich würde sogleich nach Wunsch bedient sein. Einen besseren Kenner von Sacro Speco als Fra Gregorio gäbe es nicht. Adesso lo chiamo!« und eilig entfernt sich der Schliesser, dessen germanische, biedere Physiognomie übrigens nicht ein bloßes Spiel des Zufalls ist.

»Sein Großvater«, so erzählte mir das redselige Männchen, als es mir später auf Ordre des besagten Fra Gregorio ein behagliches »camerino« in einem Seitenschiff der Kirche aufschloß, damit ich mich daselbst ausruhen konnte, »sei ein deutscher General gewesen, der zur Zeit der napoleonischen Feldzüge auf einem der italienischen Schlachtfelder seinen Tod gefunden.« (Fortsetzung folgt)

[1]) Crowe und Cavalcaselle erwähnen zwar Band 1, P. 73—74 der Fresken der Unterkirche mit wenigen Worten. Eingehend wird nur die erste Porträtfigur des heiligen Franz von Assissi in der »Seconda Grotta« (der Unterkirche) besprochen. Über den großen Fresken-Cyklus der Oberkirche, der bei weitem bedeutender ist als derjenige der Unterkirche, findet sich in dem genannten Werke nicht einmal eine Andeutung! In Burckhardts »Cicerone« wird Sacro Speco überhaupt nicht erwähnt. In demselben Sinne ließe sich hier noch eine ganze Reihe allbekannter Namen nennen als: Lanzi, Cantu, Jannucelli, Thode (der hl. Franz von Assissi) u. a.





GEBHARD FUGEL — HEIMKEHRENDE JUDEN

Studie zum Panorama. *Text S. 59*



GEBHARD FUGEL MITLEIDIGE FRAU (VGL. S. 69)
Studie zum Panorama. Text S. 59

ZUR KUNST VON »EL GRECO«

Von LUDWIG ZOTTMANN

Allgemeines

Erst das vergangene Jahrzehnt hat den Namen eines Künstlers, der jahrhundertelang in vollkommene Vergessenheit geraten war, wieder zu neuem Leben erweckt, den des um das Jahr 1548 auf der griechischen Insel Kreta geborenen »Domenico Theotocopuli«, genannt »El Greco«. Die Neuzeit hat ihm eine erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet und das Land, dem er die Arbeit fast seines ganzen Lebens gewidmet hatte, Spanien, für dessen Kunstentwicklung sie von nicht zu unterschätzender Bedeutung wurde, durch die im Jahre 1902 zu Madrid stattgefundene Ausstellung eines großen Teils seiner Schöpfungen geehrt. Die nachfolgende Abhandlung bezweckt, nach kurzer Darstellung seines Lebensganges, an der Hand einer größeren Anzahl von Werken die Entwicklung des Künstlers, wie sie aus ihnen spricht, ohne näheres Eingehen auf kunstgeschichtliche Grundlagen klarzulegen.[1])

Biographische Notizen.

Grecos Tätigkeit in Spanien vom Jahre 1575 ab war von jeher geschichtlich verfolgbar gewesen, seine Jugend- und Lehrjahre jedoch blieben lange Zeit in Dunkel gehüllt. Schon früher hatten ihn ältere und neuere Kunstschriftsteller, rückschließend aus seiner Malweise mit der Kunst Tizians in Zusammenhang gebracht und spanische Biographen wie Palomino und Bermudez unmittelbar als Schüler des großen Venezianers angesprochen, aber das Verdienst, diese Annahme als erster urkundlich belegt zu haben, gebührt C. Justi. In seiner Abhandlung über Greco (Zeitsch. f. b. Kunst, Jg. 1897) weist er dies durch einen vom 16. November 1570 datierten Empfehlungsbrief des Miniaturmalers Julio Clovio an den Kardinal Alexander Farnese überzeugend nach. Durch ihn sind wichtige Punkte endgültig festgelegt: Die Wahrscheinlichkeit der Geburt von Greco auf Kreta, die Erziehung in der Schule Tizians, die nahen Beziehungen zu Clovio, die genaue Feststellung seines Aufenthalts in Rom und seine Tätigkeit für das Haus Farnese.

Die Grundlagen seiner Kunst entnahm er demnach Tizians Lehren; als sicher kann ferner angenommen werden, daß er in Venedig in nahe Beziehungen zu Paolo Veronese und Tintoretto trat und auch mit der Kunst des Bassano in Fühlung kam.

Seinem Gönner in Rom, dem Miniaturmaler Clovio, verdankt er seine großen Leistungen auf diesem Gebiete; sucht man weiter aus seinen Schöpfungen zu lesen, so wird man finden, daß ihm in vielem, besonders aber in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers ein Gewaltiger in der Kunst zum leuchtenden Vorbilde wurde: Michelangelo. Den überwiegendsten Einfluß auf ihn gewann aber mehr als sein Lehrer Tizian Tintoretto, dieser war der bleibendste und wirkte bestimmend auf seine Fortentwicklung.

Die Lehrzeit Grecos bei Tizian wird in die sechziger Jahre zu setzen sein; wie lange sie dauerte, steht nicht fest, ebensowenig, mit welchen selbständigen Werken der Künstler zum erstenmal an die Öffentlichkeit trat; die Bilder in Stuttgart: »Christus thronend zwischen Heiligen«, die Pietà, dortselbst, wohl auch die kleinen Bilder in Urbino, das »Abendmahl« und die »Auferstehung«, die Justi erwähnt, das Abendmahl zu Florenz in Privat-

[1]) Diese Abhandlung lag schon längere Zeit vor; leider kann ihre Veröffentlichung erst jetzt beginnen. D. R.

besitz, die Auferstehung in der Akademie in Venedig, die »Anbetung der Könige« im Hofmuseum von Wien, sowie die kleine »Verkündigung« in der Kunstakademie daselbst sind auf italienischem Boden, wohl in Venedig entstandene Werke. Vom Jahre 1570 ab kann sein Aufenthalt in Rom datiert werden, wo er dann im Hause der Familie Farnese untergebracht, für diese tätig war. In dieser Periode entstand das Porträt des Clovio, »Die Heilung des Blindgeborenen« und »Die Tempelreinigung«, sowie eine im Louvre befindliche Kopie nach Correggios »Vermählung der hl. Katharina«. Durch die genannten Werke, zu denen noch die Skizze eines kohlenanblasenden Knaben in den Studij von Neapel und das nicht voll beglaubigte Bild einer alten Frau in der Akademie von Venedig treten, wird, wenn auch eine genaue chronologische Einreihung nicht möglich ist, doch glücklicherweise das erreicht, den Entwicklungsgang der Kunst Grecos auf italienischem Boden einigermaßen feststellen zu können. Freilich sind diese wenigen bekannten Werke kaum die volle Ausbeute seiner doch reichlich fünfzehn Jahre umfassenden Tätigkeit in Italien; noch viele andere werden sich unter den Namen Veronese, Bassano, Tintoretto, Palma etc. bergen, wie es auch bei den vorgenannten der Fall war. Im Jahre 1575 nahm Greco seinen Aufenthalt in Toledo, nach im Jahre 1870 durch M. Zevio del Valle veröffentlichten Dokumenten hierzu durch eine Berufung des Kapitels der Kirche des Nonnenklosters San Domingo el antiguo veranlaßt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Greco von Rom wieder nach Venedig zurückkehrte, ehe er spanischen Boden betrat, und in diese Zeit dürfen wir vielleicht die gereiftesten Bilder seiner italienischen Epoche setzen. Bei der Ankunft des Künstlers war die Stadt nicht mehr die Residenz des Königs, wohl aber noch der Sitz des mächtigsten Kirchenfürsten Spaniens, des Erzbischofs von Toledo. Dieser, sowie ein begüterter und prachtliebender Klerus boten durch die Ausschmückung der zahlreichen Kirchen und Klöster Künstlern noch ein reiches Feld zur Entfaltung ihrer Kräfte. Seine erste Aufgabe war die Ausschmückung der genannten Kirche mit einer Reihe von Bildern, von denen zunächst die »Asunta« für den Hauptaltar zur Ausführung kam. Im Jahre 1577 übertrug ihm das Kapitel der Kathedrale die Herstellung eines Altarbildes für die Sakristei; Greco wählte als Stoff hierfür die »Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg«. Der allgemeine uneingeschränkte Beifall, den dieses Bild fand, verbreitete seinen Ruhm durch ganz Spanien, und nun zögerte auch dessen König Philipp II. nicht mehr, ihn mit einem Auftrag zu betrauen; der Künstler führte für ihn den »Traum Philipps II.« und »das Martyrium des hl. Mauritius« aus, die ihre Aufstellung im Kloster Escorial finden sollten; von diesen Bildern wird in der Regel der Eintritt Grecos in seine sogenannte zweite Manier abgeleitet. Im Jahre 1584 begann er mit der Darstellung »Der Grablegung des Grafen Orgaz« für die Kirche S. Tomé, ein Bild, das wieder einen gewissen Abschnitt in seiner Kunstentwicklung bedeutet. Als deren abschließende Werke auf dem Gebiete der größeren Darstellungen haben »Die Auferstehung« und »Die Taufe Christi« im Pradomuseum zu gelten und ihren Gipfelpunkt findet sie in den Porträts, in denen er nur mehr die Farben Schwarz und Weiß verwendete. In die hiermit gegebenen Grenzen lassen sich die in Spanien geschaffenen Werke nach ihrer Malweise ungefähr einfügen.

Greco zeichnet seine Bilder in griechischer Schrift meist mit »Δομηνικος Θεοτοκοπουλος ἐποιει« entweder unmittelbar auf dem Bildhintergrund oder auf einem nahe einer Bildecke gemalten weißen Blättchen; aber nur wenige tragen seine Unterschrift, am häufigsten noch die Porträts. Seine Kunst beschränkte sich nicht allein auf das Gebiet der Malerei, sie erstreckte sich auch auf die Architektur und Bildhauerei; von derartigen Werken zählt Cean Bermudez in seiner Künstlerbiographie eine große Reihe auf. Bis zu seinem Lebensende war Greco tätig und fast unübersehbar sind die Arbeiten, die er für die Klöster, Kirchen und Paläste von Toledo und vieler anderer Städte der damaligen Provinz Segovia ausführte. Wie sorgfältig er hierbei verfuhr, dafür gibt eine Erzählung des Kunstschriftstellers Pacheco Zeugnis, der Greco im Jahre 1611 in seinem Atelier besuchte, und dort eine Unzahl von Modellen sah, die er für seine Werke in Malerei und Skulptur — hierin dem Beispiele Tintorettos folgend — geschaffen hatte, sowie einen Saal von Entwürfen aller Bilder, die er bis dahin gemalt hatte. Aus seinem Privatleben ist bekannt, daß er als hochgebildeter Mann und Philosoph geltend, auch schriftstellerisch tätig, mit seinen Mitbürgern in regem gesellschaftlichem Verkehr stand und seinen Standesgenossen ein warmer Förderer und Verfechter ihrer Rechte war.

In hohem Ansehen stehend und allgemein betrauert, starb er 1614 in Toledo. In der Kirche S. Domingo el antiguo, dem Schauplatz seines ersten künstlerischen Wirkens in Spanien, das ihm zur Heimat geworden war, fand er seine letzte Ruhestätte. (Forts. folgt)

DIE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SEZESSION 1906

Von FRANZ WOLTER

Nicht recht will das Wort »International« zu der diesjährigen Vorführung von malerischen, plastischen und graphischen Werken passen, wenn man das Gesamtbild der Ausstellung näher prüft. Mehr als sonst üblich, treffen wir durchwegs auf Münchener Kunst und was das Ausland mit wenig Ausnahmen gesandt, verliert sich unter der Menge, als nicht hervorragend gewählte Produkte fremden Bodens. Von den berühmten Berliner Künstlern, die sonst tonangebend im Norden sind und dies auch in Isar-Athen sein möchten, findet man nichts. Liebermann und sein ihm ergebener Kreis von teils selbst leuchtenden, teils von erborgtem Licht strahlenden Sternen fehlt. Auch die Größen Münchens, gerade die, welche der Sezession ihre Signatur gaben, wie Uhde, Herterich etc. schickten keine Werke, trotzdem bietet die Ausstellung eine Reihe trefflicher Leistungen, die erkennen lassen, daß die Münchner Sezession als ein bedeutsamer Faktor in der Kunstentwicklung zu betrachten ist. Dazu kommt noch die im oberen Stockwerke untergebrachte Galerie, welche einen erheblichen Zuwachs an Kunstwerken zu verzeichnen hat. Unter anderen erfreuen hier den Besucher einige kleine hochinteressante Arbeiten Albert v. Kellers, die den Künstler in seinem besten Können charakterisieren; außerdem ein großes Selbstbildnis von Freiherrn von Habermann, Werke von Arthur Langhammer, Bruno Piglhein und Weinhold. Die Hauptsache nun, der Grund weshalb wir im großen und ganzen eine gute Ausstellung sehen, liegt in dem einheitlichen Prinzip, in der ganzen, künstlerischen Schulung der Sezession überhaupt, dann in dem Ausnützen der malerischen Mittel zu rein dekorativ-künstlerischen Wirkungen, welche den Beschauer völlig gefangennehmen, und zu guter Letzt in dem vornehmen, geschmackvollen Hängen der Bilder. Nirgends werden Werke so brillant gehängt wie in München und dortselbst nirgends so raffiniert fein, wie in der Sezession. Sogar mindere Leistungen gewinnen in einer gut gewählten Umgebung ganz enorm. Gehen wir aber dem einzelnen Werk in seiner Wesenheit nach, so verflüchtigt sich oft die momentane Freude an der modernen Schöpfung, weil sie den innersten Geist der Zeit doch nicht atmet, in welcher sie entstanden ist, den Geist, welcher für unsere Zeit charakteristisch ist und sie bestimmt. Zwar kann man den Geist unserer Zeit nicht genau beschreiben, sind doch die Empfindungen und Ideen, welche die modernen Künstler beseelen, mannigfaltigster Natur, aber dies erkennen wir deutlich, daß »Modern« nicht darin beruht, die oberflächliche Erscheinung aufzufassen und nur für heute zu schaffen, weil man gerade heute einmal so oder so malt. Das ewige Leben jeder Kunst und auch unserer modernen besteht in der Kraft, in die Tiefe der Zeit einzudringen, den innersten Kern aufzuspüren, der auch noch morgen, der für alle Epochen von Bedeutung ist. In ein modernes Mäntelchen jedoch alte genrehafte Stoffe kleiden, wie dies leider hier mehrfach zu sehen ist, dürfte dem ernsten Streben der modernen Richtung allzu schädlich sein, trotz des Hinweises, daß auch die Gegner der Glaspalastkunst verkaufen wollen. »Der Eingang zu einer Münchener Bierhalle« von Charles Vetter, »La mantilla« von Ad. Levier, »Der Schulausflug« von Ph. Franck, »Vor der Redoute« von Philipp Klein, sind so einige Beispiele. Da besitzt Franz von Stuck, der es sich zwar manchmal leicht macht, dagegen noch einen großen, fast feierlichen Ernst. Am glücklichsten erscheint sein Bild: »Frühling«, in heiterer Jugendfreudigkeit dahinwandelnde Mädchen und Jünglinge. Die klare Farbigkeit, die zarte Behandlung des hellen Fleisches und die Harmonie der Töne hat Stuck selten so diskret und dem Stoffe angepaßt gegeben. Das Frauenprofil auf tief schwarzblauem Grunde ist wieder eine Variation eines seiner beliebten Themata. Stark dekorativ, doch lebendig in der Bewegung ist »Salome«, deren Begleiterin mit dem Haupte des Johannes etwas zu »auswendig« gemacht ist. Ludwig Dill verwandelt unentwegt seine Landschaften in grünverschossene Tapeten, die an sich wohl weich, feintonig sind und einen gewissen Stil besitzen, aber mit gesunder, frischer Naturanschauung nichts mehr gemeinsam haben. Diese Art Malerei, wie so manche auf ähnlichen Wegen wandelnde, ist die der Verlegenheit. Das schnelle, selbstsichere, naive Zugreifen, der Glaube an sein eigenes Können und ein festes Ziel ist verschwunden und dafür ist die Spekulation getreten. Sie hat ihre verschiedensten Abstufungen oder Gradunterschiede. Man spekuliert auf Kosten der Holländer, der Schotten oder Franzosen, neuer und alter Meister. Angelo Jank hat einen Kompromiß mit der Kunst Velasquez' und



GEBHARD FUGEL — DIE MITLEIDIGEN FRAUEN

Studie zum Panorama. Text S. 59

derjenigen Habermanns in seinem sonst vorzüglichen Bilde »Reiterin« geschlossen. Er ist immerhin noch viel »selbständiger« als die Mehrzahl der »Nachempfinder«. Als origineller Künstler gilt immer noch Albert v. Keller, der in einem Damenporträt, insbesondere aber in den kleineren Abhandlungen über das schöne Geschlecht, Pikantes und Reizendes zu sagen hat. Französische Einflüsse sind auch hier bemerkbar, doch sind sie ins Deutsche übertragen. Von sonstigen Bildnissen, die in irgend einer Weise etwas Bedeutendes sagen, die mehr als Porträts im gewöhnlichen Sinne sind, gibt es nur wenige. Flott und breit heruntergemalt ist das Bildnis Rud. Nißls von Herman Gröber. Von prägnanter Modellierung das Selbstporträt Heinrich Knirrs. Interessant in der Technik das Bildnis Professor Emil Sauers von J. C. Blanche und bei aller sicherer Zeichnung und Vornehmheit doch konventioneller Natur das Familienbild von Antonio de la Gandara. Mehr zum Gedächtnis des kürzlich verstorbenen Eugen Carrière, als um seine Kunst zu zeigen, dürften wohl die ausgestellten zwei Köpfe von diesem Meister zu betrachten sein. Aller Auslandskunst voran steht im Bildnisfache Leo Samberger, der in seinen neueren Werken einen helleren Ton und eine sorgfältigere Modellierung bei aller Prägnanz des momentanen Ausdruckes hineingebracht hat. Am besten erscheinen neben dem älteren Bildnisse seines Vaters dasjenige des Herrn Geh. Hofrates Dr. von Schmitt und des Herrn Oberbaurates Dr. Schäfer. Als Clou der Ausstellung, der zugleich die entgegengesetztesten Meinungen hervorruft, gilt die Kollektivvorführung Ferdinand Hodlers.

Einerseits übertriebene Lobhudelei in den poetischsten Formen, anderseits die maßloseste Entrüstung über solchen Dilettantismus werden alltäglich vor diesen Kartons ausgelöst. Die Welt geht bekanntlich in ihren Schätzungen immer ins Extreme. Sie unterschätzt entweder die Werke einzelner Künstler oder überhebt sie und dies ist vor allem bei Hodler der Fall. Dem Laien, dem die Formensprache der alten Monumentalkünstler fremd ist, für den Kunstverständigen, dem die Kunstskala des 15.—20. Jahrhunderts geläufig ist und die Spitzen derselben in Rembrandt, Franz Hals, P. P. Rubens, Velasquez, A. v. Dyck usw. sieht und vollends dem Künstler, der einen guten Schulranzen, nach heutigen Begriffen sein Eigen nennt: denen bedeutet Hodler gar nichts. Dieser Schweizer Künstler geht von dem frühen Freskostil der primitiven Meister des 13. und 14. Jahrhunderts aus, die uns noch in so manch altehrwürdiger Kirche erhalten und aus manch herrlichem Kodex in Miniaturform entgegenleuchtet. Wie diese alten Meisterwerke nur im eigensten, urdeutschen Gefühle, im Zusammenhang mit dem Raum die Malerei ihrer schmückenden Bestimmung zuführten, so versucht Hodler in einfachen großen Zügen, in knappen Linien wieder eine herbe Malerei, die entgegengesetzt ist aller geschnörkelten und gedrechselten Kunst, die in allen möglichen und unmöglichen Leckerbissen den Magen selbst der Feinschmecker verdorben hat. Er versucht diese alte Kunst in einer ebenfalls naiven und gebrochenen Formensprache zu rekonstruieren und gibt seinen Gegenständen, um sie mit einem geheimnisvollen Schleier zu umhüllen, seltsam klingende Titel, welche den Beschauer fesseln und ihn mitunter zwingen, mehr hinter den Darstellungen zu suchen als in der Tat vorhanden ist. Hodler ist aber als Künstler nicht der Ungeschickte, wie er erscheint, er kann viel mehr als in den meisten Arbeiten äußerlich zu sehen ist, er will sein technisches Können nicht zeigen, sondern nur durch die Idee, durch sein großes Wollen die stärkste Wirkung ausüben. Manchmal gelingt ihm dies in einzig großartiger Weise, wie einem alten Meister etwa aus der Gefolgschaft Giottos: aus dem letztjährigen Karton »Rückzug der Schweizer Soldaten nach der Schlacht bei Marignano« ging das klar hervor; ebenso vortrefflich ist das Bild »Die Lebensmüden«. Eine Schar abgehärmter, vom Leben durchwühlter Männergestalten, welche im bangen, tieftraurigen, todesahnenden Nachdenken dahinbrütet. Das ist nicht allein groß gewollt, sondern auch gekonnt und erdacht in streng architektonisch monumentaler Gliederung. Bei der »Veritas« jedoch ist es ungleich schwieriger, dem Maler zu folgen, oder ihn gar zu verstehen. Denn das Bild der Wahrheit, als junges Weib in abschreckender Nacktheit, läßt es begreiflich erscheinen, daß die Männer, links und rechts gruppiert, dieses unglückliche, mit allen erdenklichen Mängeln und Krankheiten des Körpers behaftete Geschöpf fliehen, sich ängstlich dabei verhüllend.

Ähnlich ergeht es dem Beschauer vor dem Bilde »Jüngling vom Weibe bewundert«. Sind solcherlei Werke direkte Fehlgriffe, wie sie auch in gleicher Weise jedem Künstler unterlaufen können, so muß man doch immerhin den großen Mut bewundern, mit dem Hodler unbekümmert um äußere Erfolge einem hohen Ziele, mit den einfachsten

Mitteln alles zu sagen, entgegenschreitet. Auf diesem Wege ist vielleicht Hodler der einzige Künstler, der instinktiv zum Gesetzmäßigen der Kunst zurückgreift. Sehen wir von ihm einmal ganz ab und schweifen in Gedanken in frühere Kunstwelten, so finden wir als die erste und einfachste Form des künstlerischen Ausdrucks in der Malerei die Linie. Mit Linien haben die alten Griechen auf ihren herrlichen Vasen und Schalen alles gesagt, denn die Linie bedingt auch die Umgrenzung der Form. Bei einer zu starken Betonung der rein malerischen Werte, in unserem heutigen Sinne, ist der Wert und der künstlerische Ausdruck der Linie fast ganz verloren gegangen. Noch im Mittelalter bis zur Renaissance sehen wir die Linie als wichtigstes Mittel des Ausdrucks gewahrt. Und wenn nicht alles täuscht, so drängt die heutige moderne Kunst wieder zur Einfachheit hin und sucht dem Gefühl für den wohlabgewogenen Rhythmus im Spiel der Linien in reiner und edler Weise wieder zum Durchbruch zu verhelfen. Julius Diez ist einer der ersten, er bekundete schon längst dies feine Empfinden für das Gesagte. In seinem Bilde »Götzendienst« erreicht er durch feine, edle Linienführung und breite, koloristische Flächenwirkung einen glanzvollen Ausdruck. Auch in den farbigen Zeichnungen »Die Panik« und »La Favorite« betont er dies künstlerische Prinzip mit einer fast spielend erscheinenden Leichtigkeit. Bedauerlich ist nur, daß jene Werke so ungünstig angebracht wurden. Gerade solche Kunst gehört eher, wie die pure Bildermalerei in den Vordergrund. — Frank Brangwyn, der geniale Schotte, wandelt ähnliche Wege, dabei das malerische verbindend. Prächtig sind unter den sechs Blättern vor allem die »Bootsleute« und »Säger«. Benno Becker, Oskar Graf, Ad Hengeler, R. Riemerschmid gehören mehr oder weniger in diesen Kreis mit ähnlichen Bestrebungen. Die Landschaften bewegen sich zumeist in den altherkömmlichen Gleisen, und den immer gleichförmig wiederkehrenden Motiven ergeht es wie älteren Münzen, sie sehen abgenützt und abgeschliffen aus. Frisch und unmittelbar, wenngleich etwas zu grob, tritt Alb. Lamm auf, er sucht namentlich in dem Frühlingsbild mit jeder Schablonenmalerei zu brechen. Über P. Crodel, Theod. Esser, Walter Georgi, Em. Hegenbarth, Adolf Hölzel, P. W. Keller-Reutlingen, C. Meyer-Basel, Heinr. Zügel ist nichts Neues zu sagen, als daß alle mit charakteristischen Werken ihrer Hand vertreten sind. Richard Kaiser hat an Großzügigkeit und Schmelz in der Farbenbehandlung gewonnen. Sein Wolkenbild gehört mit zu den besten Bildern der Ausstellung. Auch W. L. Lehmann hat bedeutende Fortschritte gemacht. Toni Stadler ist ein reifer, abgeschlossener Landschafter der Sezession. Bei ihm ist Wohlklang, Bildwirkung, Tonwert, zeichnerisches Können und stimmungs-, ja andachtsvolle Wirkung aufs glücklichste vereint. Bei diesem Künstler ist die Kunst nicht wie bei den meisten Malern ein Mittel, um die glänzende Virtuosität des Könnens zu zeigen, und in diesem nur das Endziel, sondern er will die Wirkungen der Malerei im Ausdruck des tiefinnerlich Empfundenen und Erlebten sehen und dadurch zur Dichtung erheben. Gegen solche Kunst fällt die ausländische stark ab und ist weder aus Frankreich, Schottland, Holland, England etwas ähnlich Gutes an die Seite zu stellen.

Wie immer ist die Plastik der Sezession wenig umfangreich, dafür qualitativ um so interessanter. Von Ad. Bermann sieht man die sehr ähnliche Marmorbüste Prof. v. Defreggers. Starke Anlehnungen an die Antike und die Kunst des späteren Cinquecento macht Fried. Behn in einigen Reliefs. Es wäre bedauerlich, wenn der talentvolle Künstler in ein altertümelndes Fahrwasser geraten würde. Ebenfalls widmet sich Carl Ebbinghaus, wenn auch weniger intensiv, einer retrospektiven Kunst. Mehr Eigenart als in den kleineren Arbeiten ist in dem Modell für eine Brunnenfigur zu erkennen. Ganz bedeutend entwickelt hat sich Theod. v. Gosen in seinen plastischen Werken, er nähert sich wohl einer älteren Formensprache, doch ist sie wenigstens deutsch und der Künstler behält seine vollständige Eigenart. Glaubt man auch bei oberflächlicher Betrachtung einer Mädchenbüste in Holz an Riemenschneider denken zu sollen, so enthält nach näherem Studium diese durchaus echte, kernige Arbeit so viel Individualität, daß man etwaige gotisierende Anklänge durchaus vergißt. Weit freier und künstlerischer ist Th. v. Gosen aber in der machtvoll konzipierten und breit behandelten Büste Max Regers. Auch die übrigen Porträtbüsten zeigen stets neue hervorragende Qualitäten. Frühägyptische Kunstformen mit modernem Können zu vereinigen, beabsichtigte Hermann Engelhardt in einer interessant getönten dahinschreitenden Salome. Merkwürdig, wie viel Gutes doch selbst in der ältesten Kunst steckt, so daß ein Künstler durch Anlehnung in seinen Werken nie vollständig ohne Wirkung bleiben kann; daher die Bewunderung für alles, was ein glücklicher Kompromiß

zwischen Alt und Neu schafft. Man bewundert aber nie ganz ohne Illusion und ist man einmal dahintergekommen, wie etwas gemacht wird oder gemacht werden kann, hört auch die Illusion und damit die Bewunderung auf. An Hildebrand erinnert in dem römischen Bocciaspieler Aug. Kraus, dagegen scheint Moritz Minne ganz aus sich heraus zu schöpfen und bei aller Anerkennung des guten Wollens und Strebens kann das armselige, knieende Menschenpaar wenig erfreuliche Gefühle auslösen. Hervorragende Büsten sind noch beigesteuert von Ernst Geiger, Anton Hanak, G. Scheible, Friedrich Lommel, Herm. Lang, Max Schmidt, Hans Schwegerle, P. Troubetzkoy und H. Wirsing. Hübsche Kleinbronzen, hauptsächlich Haustiere, sandte Willy Zügel, Balth. Schmitt ein mächtig wirkendes Grabmonument, eine trauernde weibliche Figur darstellend. Sehr originell erdacht und komponiert ist die Sockelpartie dieses Reliefs, mit lebendig bewegten Männern und Schlange, welche durch ihre Gegensätzlichkeit die feierliche Ruhe in der Hauptfigur wesentlich verstärken.

ZUM UNTERRICHT IN DER KUNSTGESCHICHTE

Auf der ersten Generalversammlung der belgischen Gesellschaft »L'art à l'école et au foyer« zu Brüssel (19. April) hielt H. Fierens-Gevaert eine Ansprache über die Pflege des Kunstgeschmackes, die sehr viele Anregungen enthielt. Wir können uns nicht versagen, mitzuteilen, was er über den Unterricht in der Kunstgeschichte vortrug. »Man hat geglaubt,« sagte der Redner, »daß der Unterricht in der Kunstgeschichte das vollkommenste Heilmittel des Geschmackes sei. Ich glaube annehmen zu dürfen, daß diese Meinung in Ihren Augen ihr Ansehen verloren hat. Dieser Unterricht wäre ein Gewinn, wenn das Wissen nicht hier unangenehmerweise zum Nachteil des Geschmackes überwuchern wollte. Die Kunstgeschichte muß im Volks- und Mittelschulunterricht als die Schatzkammer betrachtet werden, der man ausschließlich Gegenstände zur Begeisterung entnimmt.... Wenn man den Geschmack der Schüler weckt, vollbringt man ein nützlicheres und dauerhafteres Werk, als wenn man ihnen über die Chronologie der Künstler und ihrer Werke pedantische Angaben macht, die sie bald wieder vergessen. Die Liebe zur Kunst ist nicht eine mühevolle Operation des Gehirnes, sondern eine schlichte Herzenssache...... Es ist nicht genug, die Werke der Vergangenheit zu kennen und zu lieben. Gestehen wir jedem zu, die Kunst zu geniessen, wie er sie versteht; aber die Aufgabe, die wir uns stellen, muß sein, edelmütig zur gegenwärtigen Blüte der Kunst beizutragen. Nicht dadurch, daß wir unsere Begeisterung nur auf die Vergangenheit einschränken, werden wir uns für diese Aufgabe geeigneter machen. Die Schönheit früherer Zeit bleibt unveräußerlicher Besitz; jene der Gegenwart ist ungewiß, sie verlangt unsere Fürsorge, und wenn sich die Wissenschaft nicht dafür interessiert, so ist es um so schlimmer für die Wissenschaft. Unsere Erkenntnisse der Vergangenheit sind unsicher und wandelbar; ihre hohe Bedeutung finden sie in der Befruchtung der Gegenwart. Träumen wir in höchster Entzückung vor der Vergangenheit, aber unsere Freude möge die Flamme des Eifers für die Gegenwart entzünden!«



AUGUSTIN PACHER CASULA FÜR DILLINGEN
Landesausstellung in Nürnberg 1906

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





AUGUST VEITER, HEILIGE FAMILIE

Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

STUDIEN ÜBER DEN MEISTER DES MÖRLINDENKMALS

(GREGOR ERHARDT?)

Von FELIX MADER

(Fortsetzung)

Die Zahl der Augsburger Arbeiten unseres Meisters ist also beträchtlich: eine Erscheinung, die nicht wundernehmen kann, wenn man die Güte derselben betrachtet; sie brachte den Namen des Meisters begreiflicherweise zu Ehren und Ansehen bei den Zeitgenossen. Es ist aber von vornherein anzunehmen, daß ein mit soviel Können begnadeter Künstler auch von auswärts, mindestens innerhalb der Augsburger Kunstzone Aufträge erhielt und es könnte ferner gar nicht auffallen, wenn wir an weiter entlegenen Orten ihm begegnen würden.

In der Tat erkennt man den Geist und die Hand des Meisters wieder an dem Sakramentshaus in der Pfarrkirche zu Donauwörth.

Dieses bedeutende Kunstwerk schrieb man früher wohl auch dem A. Krafft zu. B. Daun[1]) hat diese Zuteilung in seiner Krafft-Biographie vollständig abgelehnt und das mit Recht; denn sowohl der architektonische Aufbau wie der figürliche Stil sprechen gegen den Nürnberger Bildhauer.

Das Sakramentshaus bekundet sich der Inschrift und den Wappen zufolge als Stiftung des Georg Regel, eines reichen Augsburger Bürgers[2]) und seiner Hausfrau Barbara Laugingerin, die einem Augsburger Patriziergeschlecht entsprossen war. Im Jahre 1503 wurde das Gehäuse, wie die Jahreszahl über dem Mittelgitter des Sanktuariums angibt, vollendet. Wenn Augsburg der Heimatsort der Stifter ist, dann muß man wohl den Schöpfer des prächtigen Werkes auch in Augsburg suchen und da weisen denn die figürlichen Skulpturen nachdrücklich auf den Meister des Mörlin-Denkmals hin.

Das Gehäuse schmücken nämlich zu seiten des Fußes zwei Reliefs: Melchisedechs Opfer und die Mannalese. Neben dem vergitterten Sanktuarium stehen in Nischen zwei Propheten[3]): Isaias weist auf den Text seines Spruchbandes: Ecce virgo concipiet et pariet, Malachias aber spricht: Accedam ad vos in judicio. Über den geradlinig geschlossenen Gittern befinden sich ferner unter weit vortragenden Baldachinen drei entzückende Engelbrustbilder. Ihre Spruchbänder enthalten eucharistische Texte: Ecce panis angelorum — Vivens hostia — Ave manna coelicum. In

[1]) B. Daun, A. Krafft u. die Künstler seiner Zeit, 1897, S. 53.

[2]) Er war eines Wirts Sohn von Donauwörth. Näheres über ihn in den Chroniken deutscher Städte 25., Augsburg 5., S. 57 ff. Ebenda 4., S. 199. Ferner Steichele, Bistum Augsburg III, S. 772—773.

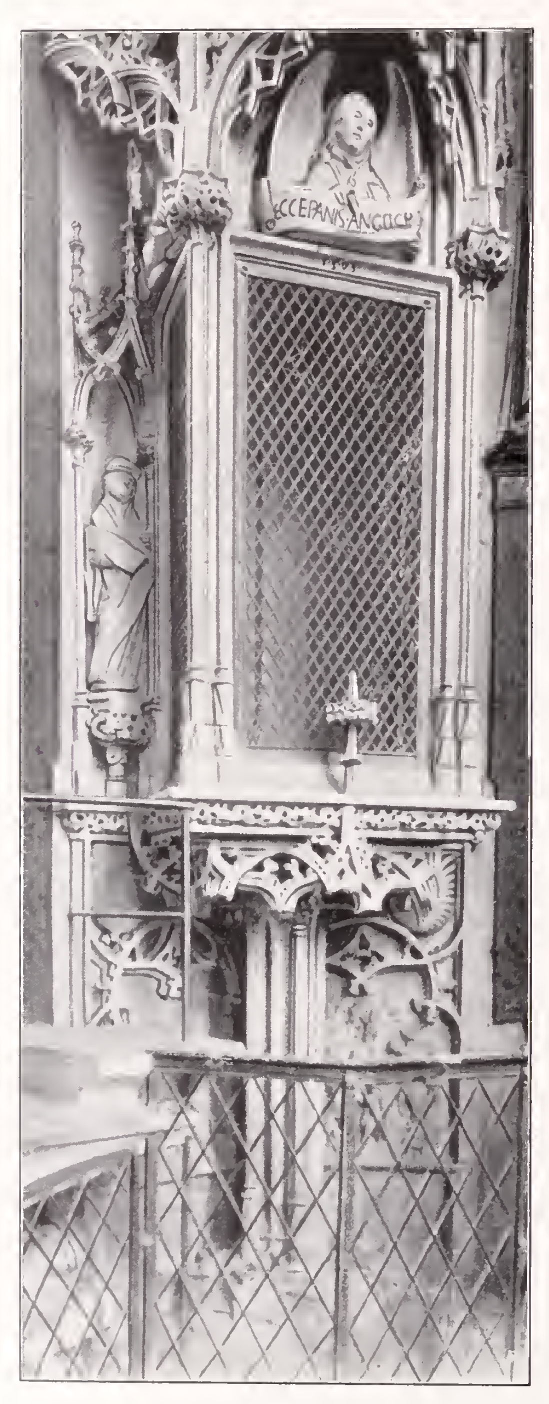
[3]) H. 0,75 cm.



GRABDENKMAL DES DIEPOLD UND DER ANNA VON STAIN

Text S. 77

dem sich verjüngendem Aufbau folgen dann noch zwei Figuren nebeneinander: der Erbärmdechristus und die Schmerzensmutter. Endlich befindet sich unter der Stiege, die zum Sanktuarium emporführt, die prächtige, fast lebensgroße Figur des hl. Alexius, anspielend auf seine Legende, der zufolge er unerkannt als Bettler unter der Stiege des Vaterhauses Unterkunft nahm. (Abb. S. 77.)



DETAIL VOM SAKRAMENTSHAUS IN DONAUWÖRTH
Vgl. S. 75

Eine gemüt- und gedankenvolle Zusammenstellung! Die Wahl der Gegenstände wie der Texte weist auf einen theologisch gebildeten Beirat hin. Das Alexiusmotiv mag vom Künstler oder von den Bestellern selber ausgegangen sein. Es war damals sehr beliebt. Auch am Sakramentshaus, das Gregor Erhart 1502 für St. Moriz in Augsburg, soweit der figürliche Schmuck in Frage kommt, übernahm, kam es zur Verwendung, wie wir später sehen werden.

Der künstlerische Wert der Donauwörther Skulpturen ist bedeutend. Die gleichzeitige deutsche Kunst wird wenig Engelgestalten aufzuweisen haben, die den unsrigen überlegen wären. Reine, edle Anmut, tiefe Innigkeit, ohne alle Beimischung von Süßlichkeit, so lebenswahr wie ideal erfaßt, spricht aus diesen Gestalten. Wer die Engel des Mörlin-Denkmals und jene vom Knöringen-Epitaph kennt, dem tritt die Übereinstimmung in der Erfindung wie in der Technik — auch in Donauwörth handelt es sich um Sandstein —, unmittelbar vor die Augen: dieselben weich fließenden, wundervoll behandelten Haare, dieselbe feine Stilisierung der Flügel! Die Parallele ist aber nicht die einzige. Erscheint dieser Prophet Isaias nicht wie eine Wiederholung des Hieronymus vom Mörlin-Epitaph, von der Gewandung natürlich abgesehen? Auffassung und Modellierung dieser bartlosen Typen spricht zu deutlich für den gleichen Meister. Desgleichen fällt die Verwandtschaft des Schmerzensmannes mit dem vom Felman-Denkmal und die der Mater dolorosa mit der vom Zierenberg-Epitaph sofort in die Augen, mag man das figürliche Ideal oder den Gewandstil betrachten. Unsere Zuweisung ist also eine ganz solide.

Das Melchisedechrelief erzählt in schlichter, klarer Sprache die Begegnung zwischen Abraham und dem geheimnisvollen Manne. Nur zwei seines Gefolges begleiten Abraham. Im Hintergrund sieht man einen Berg, an dessen Abhang die Stadt Salem mit hohen Mauern und Türmen sich erhebt. Weiche Linien, wie sie unserm Meister eigen sind, beherrschen die Komposition wie die Faltengebung an den einzelnen trefflich individualisierten Gestalten. Das Geheimnisvolle an Melchisedech, der an seiner hohen Kopfbedeckung ein Schildchen mit dem Zeichen jhs trägt, Ehrerbietung bei Abraham, Staunen bei dem einen Begleiter, ernstes Nachsinnen beim andern drückt sich sprechend aus.

Wie ein Idyll mutet die Mannalese an. (Abb. S. 76.) Da hilft ein bejahrter Mann seinem Sohne einen gefüllten Korb auf den Rücken nehmen;



SAKRAMENTSHAUS
IN DONAUWÖRTH
Text S. 73—76

ein junges Mädchen hebt seinen Korb mit beiden Armen in die Höhe, um das regnende Manna aufzufangen; ein anderes kniet im Vordergrund und bietet sein Körbchen einem Kleinen, der mit fein beobachtetem kindlichem Eifer sich dem Sammeln ergeben hat. Namentlich die weiblichen Figuren bekunden hier die dem Künstler eigene Befähigung für Anmut und schlanke Körperbildung. Die Verwandtschaft des korbtragenden Jünglings zu den Gestalten des Vitus und Martinus am Zierenberg-Epitaph macht sich deutlich geltend. Auch hier geht die Szene in der Landschaft vor sich. Die Perspektive bewältigte der Meister nicht und das klare Hervortreten der Figurengruppen leidet durch die Landschaft merklich Schaden, ganz so, wie es etwa auch beim Schreyerschen Grabdenkmal Kraffts und ähnlichen Steingemälden der Fall ist.

Als eminente Schöpfung muß der unter der Stiege ruhende Alexius[1]) bezeichnet werden. Der hl. Alexius war um jene Zeit viel verehrt und die hier gebrauchte Darstellung kehrt in der graphischen Kunst häufig wieder.[2]) In der Plastik kenne ich die gleiche Auffassung, von dem zugrunde gegangenen Sakramentshaus zu St. Moriz in Augsburg abgesehen, nur noch auf Schloß Erbach, wo ein in Holz geschnitzter liegender Alexius des Bildschnitzers B. Loscher mit der Jahreszahl 1513 sich findet.[3])

[1]) Die Angabe bei B. Daun (A. Krafft, S. 53), es handle sich um den Stifter, ist natürlich ein Irrtum.

[2]) Detzel, Ikonographie II, S. 53.

[3]) Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, II, 1844, S. 19.



DETAIL VOM SAKRAMENTSHAUS IN DONAUWÖRTH
Vgl. nebenstehende Abb.

In Pilgertracht liegt der Heilige da und ruht:[4]) ein rauher Stein ist sein Kissen. (Abbild. S. 77.) Ein prächtiger, hochedler Typus! Die ganze Figur durchströmt echte Lebenswärme und die Gewandung umfließt so leicht, voll natürlicher Bewegung den Körper. Die Ausführung bekundet die sorgfältigste Durchbildung: wie liebevoll ist dieses ernste, sinnende Antlitz bis in die kleinsten Details durchmodelliert, wie köstlich der wallende Bart und das weichfließende volle Haar behandelt! Der Andreas unseres Meisters auf dem Kadmer- und Zierenberg-Epitaph hat etwas Verwandtes, die interessanteste Parallele aber besteht zum Occo-Denkmal, das wir auf Grund der Alexiusfigur unserem Bildhauer unbedingt

[4]) L. 1,50 m.

zuschreiben müssen. Man vergleiche nur die beiden herrlichen Köpfe! War vielleicht der Meister bei der Ausführung seines Alexius durch das Porträt des gelehrten Arztes beeinflußt? Das ist leicht möglich, um so mehr als die beiden Denkmäler ungefähr gleichzeitig entstanden.

Über den architektonischen Aufbau des Sakramentshauses, das sich in klarer organischer Entwicklung bis über den Gewölbeanfang hinauf entwickelt, dürfen wir uns kurz fassen. Wir können ihn nicht als Werk unseres Meisters ansprechen: zum mindesten ließe sich die Zuteilung nicht beweisen. Aus Urkunden wissen wir, daß bei dem mehrerwähnten Sakramentarium für St. Moriz die »Visierung« durch den Goldschmied Jörg Söld angefertigt wurde, während Engelberger den architektonischen Aufbau, Gregor Erhart den figürlichen Schmuck übernahm.[1]) Eine ähnliche Arbeitsteilung hat auch hier stattgefunden.

[1]) Rob. Vischer, Kunststudien, S. 577.



MANNALESE
RELIEF AM SAKRAMENTSHAUS IN DONAUWÖRTH
Text S. 74

Das beweisen drei Steinmetzzeichen, die Herr Prof. Dr. Hämmerle-Eichstätt im Sommer 1906 am Gehäuse entdeckte. Zwei derselben finden sich in Augsburg bei St. Ulrich wieder, weisen also auf Engelbergers Bauhütte.[1]) An den figürlichen Teilen fand sich kein Zeichen. Daun[2]) glaubt das Zeichen des Bildhauers am Melchisedechrelief mit V E gefunden zu haben. Dieses V E ist mit noch mehreren solcher »Monogramme« in die Mauer der Stadt mit einem Taschenmesser eingekritzt, was die Weichheit des Sandsteines leicht geschehen ließ. Ich habe mich genau überzeugt, daß es sich um spätere Kritzeleien handelt, wie solche von Plebejerhänden häufig verübt werden.

Die Jahreszahl 1503 lesen wir an dem Sakramentshaus. Man bemerkt an dem herrlichen Gebilde keine Spur vom Altern oder Ableben der gotischen Formenwelt, keine Spur, welche die Nähe eines neuen Stiles ahnen ließe. Die Figuren freilich sind Renaissancewerke im besten Sinne des Wortes, einer Renaissance, die aus der deutschen Kunst selber herausgewachsen ist, frisch und lebensstark, einer Renaissance, die fremder Krücken nicht bedurft hätte zur Weiterentwicklung. Es entstanden um jene Zeit die wundervollsten Sakramentshäuser: das Donauwörther gehört nicht in die erste Reihe, aber immerhin ist es ein hochbedeutendes Werk, ein Denkmal des lebendig tiefen Glaubens an das mysterium fidei, der das ausgehende Mittelalter so lebendig beherrschte wie das christliche Altertum.

Zwei weitere Werke unseres Meisters finden sich in Jettingen: Grabdenkmäler für dortselbst bestattete Herren von Stain, deren eines zum Allerbesten gehört, was die Plastik des beginnenden 16. Jahrhunderts hervorbrachte. (Abb. S. 73 u. 78—79.)

Diepold von Stain zu Reisenspurg war 1492 verstorben; seine Gemahlin Anna von Hohenrechberg folgte ihm 1501

[1]) Das Zeichen ⅄ findet sich in Donauwörth am Stiegengewänge über St. Alexius, in der Ulrichskirche wiederholt an der steinernen Wendeltreppe, welche vom Südschiff zur Orgelempore führt. Das Zeichen † trägt in Donauwörth das Sockelchen links neben der Inschrift des Melchisedechreliefs, in St. Ulrich findet es sich an verschiedenen Wandpfeilern des südlichen Seitenschiffes. Man findet es aber auch in Eichstätt im Mortuarium und an der Kapitelsakristei, was sich aus den Beziehungen zwischen Augsburg und Eichstätt sehr wohl erklärt. Das dritte Zeichen in Donauwörth T (am Mittelpfeiler unter dem Sacramentarium) hat sich in Augsburg noch nicht gefunden. Für die gütigen Mitteilungen bin ich Hr. Prof. Dr. Hämmerle sehr zu Dank verpflichtet. Vergl. auch Daun a. a. O.

[2]) B. Daun a. a. O., S. 53.



ST. ALEXIUS. VOM SAKRAMENTSHAUS IN DONAUWÖRTH
Text S. 75

seiner Urheberschaft überzeugt. Dieser bartlose Typus mit seiner ins kleinste Detail gehenden Durchbildung, mit dem lebensvollen Ausdruck biederer, kräftiger und zugleich gemütstiefer Männlichkeit ist nach Stil und Technik sein Werk: solch lockere, fließende Haare findet man gerade bei ihm. Mildes weiches Wesen spricht aus den Zügen der Frau, soweit der eng umhüllende Schleier dieselben freiläßt. Für unsern Künstler spricht ferner die elegant und kühn geschnittene Helmdecke, wie wir sie schon an den Knöringen-Epitaphien sahen, sowie die Vorliebe für feines, auf dem Wege des »Kläubelns« entstandenes Detail; ein Madonnenbildchen schmückt den Kopf des Schwertgriffes, allerlei Kleinarbeit die Helmzierde.[4])

Eine Schöpfung, die auf gleicher künstlerischer Höhe mit den besten Arbeiten des Mörlin-Meisters steht, tritt uns in dem Grabdenkmal des Ritters Philipp von Stain ent-

[4]) Das originelle Visier des Turnierhelms am Wappen stimmt merkwürdig überein mit dem seltenen Exemplar eines Zeremonienhelmes aus dem Besitze des Herrn von Stain, den Hefner-Alteneck in seinem Trachtenwerk V, Tfl. 301, abbildet.

im Tode.[1]) Die überlebende Witwe wird es wohl gewesen sein, die dem Gemahl und sich selber das schöne Epitaph errichten ließ, das sich heute im Chor der Kirche zu Jettingen auf der Epistelseite befindet.[2]) Für jeden Fall, auch wenn die überlebenden Söhne erst den Auftrag gegeben haben sollten, gehört die Skulptur der Zeit um 1500 an.

Unter einem Baldachin, dessen maßvolle Formen an das Felman-Denkmal und so manch andere unseres Meisters erinnern, stehen die beiden Gatten: Ritter Diepold mit entblößtem Haupt, geharnischt, die Linke am Schwertgriff; die Gemahlin mit Mantel und Weihel verhüllt, den Rosenkranz in den gefalteten Händen — also eine ähnliche Anordnung, wie sie Vischer für das Grabmal Hermanns VIII. von Henneberg und seine Gemahlin Elisabeth in Römhild schuf.[3]) Zu Füßen der Gatten stehen die beiderseitigen Wappen von schöner, stilvoller Helmdecke umgeben. Ein malerisch sich windendes Spruchband über beiden enthält den Text: Domine miserere nobis. Darunter befindet sich ein Täfelchen mit dem Monogramm J H S.

Der Geschmack in der Gesamtanordnung, die Richtigkeit der Körperverhältnisse, die schöne freie Haltung der beiden Gestalten, vor allem die vorzüglichen Porträts weisen auf einen guten Meister hin. Wenn man die Werke unseres Künstlers kennt, dann wird man durch das Porträt des Ritters allein schon von

[1]) Zur Genealogie: Hattstein, Hoheit des deutschen Reichsadels II, S. 392.

[2]) H. 2,7 m; Br. 1,15 m.

[3]) Abbild. bei B. Daun, P. Vischer u. A. Krafft, S. 23.



ST. ALEXIUS. DETAIL
Vgl. obenstehende Abb.



GRABDENKMAL DES PHILIPP VON STAIN
Obere Hälfte; vgl. Abb. S. 79. Text nebenan.

schuf er die Gestalt des Ritters nicht als Relief, sondern er meißelte eine tiefe, rundbogig geschlossene Nische in sein Epitaph und da hinein stellte er als vollrunde Plastik die lebensgroße Figur des Ritters.[2]) (Abb. S. 78 u. 79.)

Vischer hat mit seinen beiden Prachtgestalten am Maximiliansgrab, mit seinem Theodorich und Arthur, nichts Besseres geschaffen als unser Meister mit seinem Ritter Philipp: ganz frei und ungezwungen, fern von Pose, in lebensvoller Wahrheit steht er vor der Nachwelt, eine im besten Sinne des Wortes adelige Erscheinung. Die Rechte hielt den Streithammer, die Linke ruht am Schwertgriff: beide, Streithammer und Schwert, welch letzteres vielleicht in Eisen ausgeführt war, fehlen. Zu dem Maximiliansharnisch trägt der Ritter einen kostbaren, mit Brokateinsätzen und Posamenten geschmückten Waffenrock, auf dem Haupte ein pelzverbrämtes Barett, dessen Federschmuck wie eine Gloriole sich ausbreitet. Volles Verständnis für die Rhythmik des menschlichen Organismus schuf diese Gestalt und der Künstler hatte sicher nicht aus der Antike geschöpft! Daß der Ritter auf einem Löwen steht, der übrigens ausdrucksvoll gebildet ist, war wohl von der Auftraggeberin, der Witwe, gewünscht.

Nun dieser unvergleichliche Porträtkopf! Man kann sich an Adel des Ausdruckes, an frischem Leben und idealer Form nichts Vollendeteres denken als diese vornehme Erscheinung. Die Zuteilung betreffend, vergleiche man die Gestalten des Mörlin-Denkmals, die hl. Vitus und Martinus vom Zierenberg-Epitaph (Abb. S. 52): Auffassung und Hand des gleichen Meisters steht absolut fest; er war der Mann dazu, diese Rittergestalt zu schaffen.

Den Hintergrund der Nische deckt ein feiner Brokat, in dessen Technik man dieselbe Meißelführung wieder findet wie am Simpertusgrab. Ein hochinteressantes Ornament, in dem sich Gotik und Renaissance streiten, oder besser gesagt zu einer frischen originellen Einheit vereinigen, belebt die breiten Leibungen der Nische. Man kann durch das-

gegen. Er ist der Sohn der Obengenannten und starb 1509; vermählt war er mit Ursula Fugger.[1])

Das wundervolle Denkmal, das kürzlich auf die Epistelseite des Chores neben das Denkmal der Eltern versetzt wurde, zeigt in der Gasamtanlage die einfachste, ganz großzügige Anordnung, im Detail den ausgesuchtesten Formenreichtum. Die mittelalterliche Grabplatte mit ihrem ringsumlaufenden Inschriftenband und der Porträtgestalt im Hauptfeld gab dem Künstler die Anregung. Nur

[1]) Hattstein a. a. O., S. 392. Steichele, Bistum Augsburg V, S. 669.

[2]) Höhe des Denkmals 2,4 m, Breite 1,15 m.

selbe sicher konstatieren, daß unser Epitaph vor den Reliefs im Fuggerchor entstand: von einer Beeinflussung von dort findet sich nämlich nicht die leiseste Spur; die Renaissance, soweit sie sich hier geltend macht, wurde offenbar aus Illustrationen geschöpft. Das Ornament nimmt beiderseits mit den Wappen der beiden Gatten seinen Anfang und entwickelt sich in reicher Linienführung zu einem blühenden Rahmen um das Bildnis des früh Heimgegangenen. Rosen, Trauben, Hopfendolden, spätgotisches Rankenwerk und Vasen mit gotisierenden Profilen bilden die Motive des Meisters. Ursprünglich kamen zu dem reichen plastischen Schmuck auch noch Vergoldungen an der Rüstung. Die Augensterne sind eingemalt, was man bei dem Mörlin-Meister häufig findet. Und trotz des dekorativen Reichtums bleibt der Gesamteindruck des Denkmals groß, wahrhaft monumental.

Zur Vervollständigung des stilkritischen Vergleiches sei noch hingewiesen auf den Engelknaben, der das Wappen der Gemahlin trägt: er weist sich nach jeder Beziehung als ein Bruder des Simpertusknäbleins aus — sowie auf eine Reihe von technischen Besonderheiten im Ornament, die an das Bunzen in der Goldschmiedekunst erinnern und bei unserem Künstler wiederholt sich finden. (Fortsetzung folgt)



GRABDENKMAL DES PHILIPP VON STAIN
Vgl. Abb. u. Text S. 78

ZUR KUNST VON »EL GRECO«

Von LUDWIG ZOTTMANN

(Fortsetzung)

Werke aus italienischer Zeit

Die Malkunst Grecos — von ihr allein soll im nachstehenden die Rede sein — betätigte sich hauptsächlich auf dem Gebiete des Altarbildes und dem des Porträts. Die Motive seiner größeren Darstellungen sind meist dem Leben Jesu und Mariä, seltener der Heiligen- und Apostelgeschichte entnommen und nur vereinzelt Schöpfungen seiner Phantasie, aber auch dann stets in Beziehung zur Religion gesetzt. Folgte er also in der Wahl der Stoffe noch der allgemeinen Zeitrichtung, so streifte er doch mehr als andere die starren Fesseln ab, in denen gerade in Spanien die religiöse Kunst lag, und suchte den einengenden Schematismus durch eine freiere Auffassung und Gestaltung der Vorgänge zu ersetzen. Aber nicht hierin liegt der Hauptfortschritt seiner Darstellungsweise, sondern in dem Umstande, daß er die religiösen Begebenheiten, hierin Tintoretto nachahmend, auf den Boden des wirklichen Lebens stellte und die diesem entnommenen Gestalten und alles Gegenständliche mit einer bisher seltenen Naturtreue zur Erscheinung brachte. Eine ernste religiöse Auffassung bewahrte ihn hierbei trotz seines späteren Manierismus vor der Gefahr der Profanierung.

Wie Greco als Vertreter des Naturalismus, den er mit seinem späteren Mysticismus wohl vermengte, aber nie ganz aufgab, so ist er auch wenigstens in der ersten Zeit als reiner Kolorist aufzufassen. Ausgesprochenes Raumgefühl, volle Beherrschung der Form, sorgfältige Zeichnung und Modellierung sind die Hauptvorzüge seiner Kunst; seine höchste Begabung lag aber in seinem ausgeprägten Sinn für Licht und Farbe, sowie in seiner Fähigkeit der Charakteri-

sierung. Einzelne Mängel und Seltsamkeiten seiner Spätzeit können dieses Gesamturteil nicht beeinflussen. Anfangs ist sein Farbenauftrag markig, verbunden mit einer kräftigen, aber nicht immer gleichmäßigen Pinselführung; dabei verfügt er über einen großen Reichtum von Farben und Farbentönen oft von überwältigender Leuchtkraft, die er zu einer vollen Harmonie zu vereinigen weiß. Späterhin gibt er diesen Kolorismus preis und verläßt damit die Bahnen Tizians. Die Beziehungen des Lichts zur Farbe werden ihm nun Hauptaufgabe seiner Darstellungen. Zugleich mit diesem Suchen nach neuen Werten werden Zeichnung und Modellierung manieriert, Körper und Glieder überlang mit stark gewellten Formen, oft auch in ihren Einzelheiten verzerrt. So ist es erklärlich, daß viele dieser Schöpfungen im ersten Augenblick abschreckend und verwirrend wirken; sieht man aber näher zu, so wird man finden, daß sich auch in diesen Formen eine vorzügliche Zeichnung und hohes rhythmisches Gefühl bekunden, ferner, daß in der grauen Tönung, die immer mehr zur Vorherrschaft gelangt, und in dem Zurückdrängen der Farbe das wunderbare Lichtkolorit sich ankündigt, das den höchsten Ruhmestitel der Kunst von Velasquez bildet.

An die Spitze der Besprechung seiner italienischen Werke sei das im Besitze des Herrn Charles Loeser in Florenz befindliche Abendmahl gesetzt, das, wenn auch einige Bilder demselben zeitlich vorangehen, am klarsten in seine Kompositionsweise einführt.

Das Abendmahl (2,09×0,95 m) (Abb. S. 81)

Die Darstellung gibt den Moment der Voraussagung des Verrats. Sie entspricht zwar im allgemeinen den Forderungen, die das Cinquecento an derartige Werke stellte, noch zeigt sich aber in ihr viel Befangenheit der älteren Überlieferung. Die Hauptstärke des Bildes liegt in der Raumbehandlung und in der geschlossenen Gesamtwirkung. Die geschickte Abgrenzung der Raumebenen durch den Bildrand erlaubt dem Beschauer, sich diesen beliebig zu erweitern; dieses fast unbeschränkte Raumgefühl wird noch dadurch erhöht, daß breite Fensteröffnungen die Rückwand durchbrechen und den Blick ins Freie leiten. Diese Art der Raumlichtung kann als grundsätzlich für die Kunst Grecos gelten und findet noch weiter ausgebaut häufig Anwendung. Den stark geschlossenen Eindruck verdankt das Bild hauptsächlich dem Durchschneiden der Eckfiguren durch den Bildrand — eine ebenfalls bei dem Künstler sehr beliebte, dem Stil der Zeit entsprechende Anordnung — und der Vereinigung der Figuren auf einer unzureichend langen Tafel; das Gefühl der Raumverdrängung wird aber dabei doch vollkommen vermieden durch die sich allerdings etwas einförmig wiederholende Schrägwendung jeder zweiten Figur, auch durch die Differenzierung einzelner in die Tiefe. An die ältere Überlieferung erinnert noch die der Hauptsache nach zu Zweien durchgeführte Gruppierung sowie der Nimbus bei Christus und den Aposteln. Die der Symmetrie zuliebe vorgenommene unglückliche Anordnung der Gestalt des Heilands an der Säule veranlaßte wohl dazu, ihn mit einem verstärkten Nimbus auszustatten, um ihn dadurch als Mittelpunkt mehr zu betonen. Freier ist die Auffassung von Judas und Johannes; Judas ist nicht mehr durch eine getrennte Sitzordnung, sondern physiognomisch als Verräter gekennzeichnet; Johannes ist von der Brust des Erlösers fast vollkommen losgelöst, wieder zur Hervorhebung dieser Figur; auffallend ist, daß Greco sich die Benützung des von rückwärts einfallenden Lichtes zu diesem Zwecke vollkommen entgehen läßt, wofür Leonardo da Vincis Abendmahl ein so glänzendes Vorbild war.

Die Ausführung ist in manchem noch sehr ungleichwertig: Haltung, Bewegung und physiognomische Charakterisierung der Apostel sind zum Teil einförmig und wenig belebt, ihre Gebärdensprache oft leer. Dagegen verraten wieder andere Einzelheiten den werdenden Meister: so besonders die sehr natürliche Darstellung der über den Tisch gebeugten Gestalt des jugendschönen Johannes und der sprechende Gefühlsausdruck, der sich in dem Auflegen der Hand Christi auf die Schulter des Lieblingsjüngers kundgibt.

Daß der Künstler aus der venezianischen Schule hervorgegangen ist, darauf deutet vieles hin: die ganze Anordnung, die architektonische Umrahmung mit dem durch die Fensteröffnungen hereinblickenden venezianischen Himmel, die Typen, der reiche Tafelschmuck, die genremäßigen Beigaben des gefüllten Brotkorbs, der Katze und des die Treppe heraufeilenden Mohrenknaben und nicht am wenigsten das gedämpfte Pathos, das im Gegensatz zu den fast stürmisch bewegten Darstellungen von Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto über dem ganzen Vorgang liegt.

Ein großer Dienst wird der Beurteilung der Kunstentwicklung Grecos durch die durch Loeser und Fabriczy erfolgte, einwandfreie Rückgabe eines früher Tintoretto zugeschriebenen, aus der Sammlung Breganze stammenden Bildes der Stuttgarter Galerie an ihn erwiesen:

Christus thronend mit Heiligen (1,245×1,13 m) (Abb. S. 83)

Das Bild gehört der venezianischen Zeit an und geht sicher dem Florenzer »Abendmahl« zeitlich noch voran. Christus ist in der archaisierenden Auffassung einer bellinesken »Conversazione« auf dem Throne sitzend, der zum Hintergrund den traditionellen Halbbaldachin in Grün und Goldmuster hat, zwischen dem heiligen Johannes mit dem Lamm und dem heiligen Markus mit dem Löwen dargestellt; Markus empfiehlt den im Gebete knienden Donator. Die Figurenkomposition ist ziemlich ungelenk, steif und konventionell; die Farbengebung ungleich. Das Veroneserrot des Untergewandes und das Grünlichblau des Mantels von Christus und besonders das satte Tiefgrün des Mantels von Johannes zeigen warme leuchtende Töne; eine Nuance kälter sind die Farben Grünlichblau und Krapprot in der Kleidung des heiligen Markus; dagegen fällt der trübe kalte Ton des Inkarnats von Johannes und besonders des bräunlichen Purpurrot des Mantels des Stifters sehr ab. Die Charakterisierung läßt noch Grecos spätere Tiefe vermissen. Bedeutungsvoll ist die Darstellung der Landschaft im Hintergrunde. Sie gibt in den Grundzügen das bergige Hinterland Venedigs wieder und baut sich aus hellgrünem Gelände aufsteigend nach rückwärts in drei Stufen auf: die vorderste Hügelkette tiefdunkelblau durch Bäume und Gebäude belebt, von Wegen durchzogen, die mittlere in Himmelblau getönt, die letzte noch heller gestimmt und mit einem



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) *In Privatbesitz zu Florenz.* *Text S. 80* DAS LETZTE ABENDMAHL



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) PIETÀ
Galerie in Stuttgart. Text S. 83

weißlichen Streifen gegen den blauen Himmel abschneidend. Trotz der ziemlich glücklichen Farbengebung tritt das Schematische der Anordnung noch stark hervor. Dieser »Thronende Christus« ist eines der wenigen Bilder Grecos, in dem die Landschaft so ausführlich und in vollem Tageslicht behandelt wird. Aber auch nach einer anderen Richtung ist das Bild von Interesse. In dem Stifter glaubt der Verfasser die Züge des Prokurators von Venedig, Soranzo, zu erkennen, wie sie uns ein Tizian zugeschriebenes, aber von ihm sicher nicht in vollem Umfang eigenhändig ausgeführtes Porträt der Akademie daselbst und ein gleichnamiges Porträt Tintorettos in Mailand geben. Aber nicht diese zufällige Ähnlichkeit, vielmehr die ganze Auffassung und maltechnische Behandlung der Figur des Donators legen im Vergleich mit Porträts von Senatoren besonders des Dogenpalastes und des Museo civico in Venedig die Vermutung nahe, daß manche unter ihnen, die als Tintorettos oder auch Tizians nicht voll beglaubigt sind, unserem Künstler angehören. Noch ein



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) VOTIVBILD, CHRISTUS AUF DEM THRONE
Galerie in Stuttgart. Text S. 81

Bild der Stuttgarter Galerie aus der Sammlung Breganze, dort früher als Carlo Caliari gehend, wird nun nach Loeser Greco zugeteilt.

Die Beweinung des Leichnams Christi (0,905 × 0,835 m) durch Maria, Johannes, Magdalena, Salome und Nikodemus (Abb. S. 82)

Nicht nur der Umstand, daß das Bild ursprünglich den Altar der Kapelle des Landhauses der Familie Zanetti in Fiesso schmückte, sondern dessen ganze Kompositionsweise, Typen und Farbengebung sprechen für seine frühe Entstehungszeit auf italienischem Boden. Maria, dem Typus Tizians verwandt, hält vor dem braunen Kreuzesstamm, an den die gleichfarbige Leiter gelehnt ist, sitzend den abgezehrten, schmächtigen Leichnam des Erlösers ziemlich ungelenk auf dem Schoß, zu ihrer Rechten Johannes mit weiblichen Gesichtszügen, links Nikodemus mit übermächtigem Turban, weiter, vom linken Bildrand durchschnitten, Salome kniend, zu Füßen des Heilands Magdalena. Die steife, zeremonielle Anordnung der sehr ungleich proportionierten Figuren mit harter Zeichnung bekundet noch eine große Unfreiheit, die sich ebenso in der



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) HEILUNG DES BLINDEN
Pinakothek in Parma. Text nebenan

trüben Farbengebung kundgibt, wo braune und graue Töne stark vorherrschen; das tiefe Rot des Untergewandes von Johannes ist der wärmste Ton. Grecos Art zeigt sich am besten schon in der feinen Abstufung der weißen und grauen Töne und in der des Inkarnats, sowie in den starken Luft- und Schattengegensätzen. In seiner ganzen farbigen Anlage erinnert das Bild sehr an das Bild in Parma »Die Heilung des Blindgeborenen«, wie auch an das kleine Bildchen der »Verkündigung Mariä« in der Kunstakademie zu Wien, das jedenfalls den frühesten Darstellungen Grecos angehört. Sie lehnt sich zweifellos an die Verkündigung Tintorettos in der Berliner Galerie an und ist zugleich eine Vorstufe seiner eigenen kleinen »Verkündigung« im Pradomuseum. In einem ruinenhaften Hallenbau kniet rechts Maria an einem Betpult; der Engel der Verkündigung schwebt von links durch einen hohen offenen Torbogen, wodurch der tiefblaue Himmel sichtbar wird. Der architektonische Aufbau der Halle und des Hintergrundes ist dem des Pradobildes sehr ähnlich. Die rechte Bildhälfte ist überreich dekorativ behandelt: gelbweiße und bräunliche Säulen, dunkelgrüner und veroneserroter Vorhang nahe aneinander. Mariens Gewand trägt die traditionellen Farben, das des Engels ist rosa mit violettem Ton; charakteristisch für die Erstzeit sind die goldigen Streifen der Vorhänge, die Art, wie der Engel mit einem Lichtsaum fast ganz umgeben ist, die Wahl der Farben und ihr trüber Ton, auch Zeichnung und Formengebung.

Die Heilung des Blindgeborenen (Abb. 84 und 85)

Von diesem Bilde sind zwei untereinander wesentlich verschiedene Ausführungen bekannt: die eine in der Dresdener Galerie, 1741 in Venedig als Leandro Bassano erworben, die andere in der Galerie von Parma, früher trotz der Signatur als Paolo Veronese angesprochen.

Die Begebenheit spielt sich im Freien ab, wozu die echt venezianische Architektur einer nach rechts rückwärts sich staffelnden Flucht von Palästen und offenen Hallen und der von grauen Wolken durchsetzte Himmel Staffage und Hintergrund bilden; diesen schmückt im Dresdener Bilde noch eine blaue Bergkette. Die tief in den Hintergrund zurückstrebende marmorgepflasterte Bodenfläche trägt die aus mehreren Einzelgruppen verschiedenster Zahlenkombination aufgebaute Figurenkomposition. Diese erscheinen hauptsächlich durch geschickt eingeflochtene Bewegungsmomente in sich fest geschlossen und nach außen gut abgerundet; aus ihnen ragen hervor die Gruppe um Christus durch die abwechslungsreiche Vereinigung einer stehenden, knienden und sich herabbeugenden Figur mit wirksamen Parallelen und Kontraposten, und die Apostelgruppe im Dresdener Bild durch ihre Bewegungsgegensätze und den guten Abschluß dem Beschauer zu; weniger gelungen ist auf dieser Darstellung die Fühlung der Massen untereinander, die sich nicht zur vollen Einheit schließen. So harmonisch und schön der Fluß der Kurve ist, die, über die Köpfe der Einzelgruppen wegführend, diese verbindet, in der Bildmitte bleibt eine Lücke, die durch die Zweiergruppe rückwärts, und die Genreszene mit dem Hunde im Vordergrunde nur gezwungen und scheinbar ausgefüllt wird. Der Eindruck des Parmabildes ist geschlossener; dies wird erreicht durch das nähere Aneinanderrücken der Christus- und Apostelgruppe, durch den Wegfall der nun überflüssigen Genreszene und das Zurückschieben der Zweiergruppe in eine vertiefte Raumebene weit in den Bildhintergrund. Greco hat wohl empfunden, daß auf dem Dresdener Bild die Apostelgruppe, wenn auch nach der Tiefe von Christus stark abgerückt, zu wuchtig und die Hauptfigur des Heilands schädigend wirkt und von ihr ablenkt; deshalb vermindert er im Parmabild die Figurenzahl jener,

verstärkt dagegen die Nebengruppe bei Christus durch zwei halbnackte Figuren und stellt den sich zum Blinden Herabbeugenden ebenfalls mit entblößtem Oberleib dar, nicht nur zur besseren Abrundung der Gruppen, sondern auch um den Blick des Beschauers sofort auf diese Bildseite und damit auf Christus zu lenken. Dieser, nun auch mehr in die Bildmitte gerückt, erscheint so viel stärker als geistiger Konzentrationspunkt der ganzen Darstellung betont. Die erwähnten Verbesserungen, anderseits wieder eine zwar schwungvollere aber auch flüchtigere Zeichnung und Modellierung, sowie eine Verflachung der Physiognomien, besonders der von Christus, deuten darauf hin, daß das Bild in Parma nach dem Dresdener entstanden ist. Die Hauptlokalfarben neben Rot und Blau, Braun und Gelb sind stellenweise noch trüb und schwer, besonders im Parmabild. Stehen demnach diese Darstellungen hinsichtlich der Leuchtkraft und Harmonie der Farbengebung hinter dem »Abendmahl« zurück, so ist dagegen in der kompositionellen Anordnung und in der physiognomischen Charakterisierung ein Fortschritt unverkennbar, wenn auch hierin sich noch alles erst in aufsteigender Linie bewegt. Die »Heilung des Blindgeborenen« hatte lange Zeit den Pseudonamen Paolo Veronese bezw. Bassano geführt, nicht ohne ein gewisses Recht, denn noch ist Greco nicht frei von der Anlehnung an Lehrer und Vorbilder; dies bekundet sich besonders deutlich in dem Bild des Wiener Hofmuseums Nr. 272.

Die Anbetung der Könige
(0,93 × 1,17 m) (Abb. S. 86)

Maria, das Jesuskind auf dem Schoße, sitzt auf den Stufen einer von einem Strohdach überdeckten Tempelruine; hinter ihr steht vorgebeugt Joseph, vor ihr die drei heiligen Könige, der Ältere in kniend kriechender Stellung, die beiden anderen stehend; rückwärts von diesen Tragtiere, Hunde und Gefolgschaft. Die Anlehnung des vor kurzem Greco zurückgegebenen Bildes an Darstellungen des-



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) HEILUNG DES BLINDEN
Gemäldegalerie in Dresden. Text S. 84

selben Gegenstandes an die Bassani ist unverkennbar; die ganze Kompositionsweise mahnt daran, einige Typen, wie Maria mit dem Jesuskind, der heilige Joseph, sind der Dresdener »Anbetung der Hirten« von Francesco Bassano, die wohl wieder auf ein Vorbild Jacopos zurückgeht, unmittelbar entnommen; die Behandlung des Himmels, die starke Licht- und Schattenführung, das Veroneserrot in der Gewandung Mariä und des Mohrenkönigs, das leuchtende Smaragdgrün, das Grauweiß in verschiedener Anwendung und andere Details wie der rote Haarbusch des Jünglings sind Merkmale der Kunst von Jacobo und Francesco Bassano. Dagegen zeigt sich schon sehr deutlich auch die eigene Hand Grecos in der Formengebung, besonders der beiden jüngern Könige in deren überlangen Gestalten, der Zeichnung und Modellierung beispielsweise des rechten Armes und der Hand bei Maria, des linken Armes des den Ballen hebenden Mannes etc.; der Mohrenknabe ist ein Zwillingsbruder des die Treppe hinaufeilenden im Grecobild des Abendmahls in Florenz, die bizarre kriechende Stellung des Ältesten der Könige ist ganz Grecoart. Das was Greco zu Bassano hauptsächlich hinzog, war wohl dessen Farbensinn und Vorliebe für Licht- und Schattenprobleme; die Bassani gingen über das Widerspiel zwischen leuchtenden Farben und starker Lichtführung nicht hinaus; hatte dies bei ihnen sogar teilweise ein Verlöschen venezianischer Leuchtkraft zur Folge, so führte es Greco dagegen zu seiner silbrig grauen Tonung. Kompositionell zeigt die Darstellung noch manche Schwächen; das Bild wirkt mehr als Bildausschnitt denn als einheitliche Komposition; in Einzelfiguren und deren Bewegungsformen an sich gut und schon ziemlich fortgeschritten, wirken Kontrapoststellungen, Überschneidungen teilweise noch sehr gezwungen; die Anstrebung des Gleichgewichts der rechten und linken Bildhälfte durch die Anhäufung der Gefolgschaft rechts und den Aufbau der Tiere erscheint etwas aufdringlich und



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) ANBETUNG DER KÖNIGE

Gemäldegalerie in Wien. Text S. 85



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) VERTREIBUNG AUS DEM TEMPEL
Nationalgalerie in London. Text unten

in der doppelten Durchschneidung durch den Bildrand unerfreulich. Auch farbig noch nicht ganz ausgeglichen, zeigt anderseits das Bild schon teilweise Grecos wunderbare Farbengebung, besonders in dem leuchtenden Smaragdgrün des Mantels des knienden Königs und in dem tiefen satten Blau des Mantels von Maria, ferner seine kraftvolle Lichtführung.

Es verdient vielleicht eine genauere Prüfung, ob nicht »Die Himmelfahrt Christi« in der Akademie von Venedig Nr. 513, dort Domenico Tintoretto zugeschrieben, ein in gleicher Weise vom Vater Tintoretto beeinflußte Vorstufe der späteren Auferstehung Grecos in Toledo und im Pradomuseum ist. Vieles spricht dafür: die Ähnlichkeit in der Komposition, einzelne Typen, besonders des einen Wächters mit dem Schwert, der ein getreues Abbild des heiligen Stephan in der Grablegung des Grafen Orgaz in Toledo ist, die Formengebung besonders bei Christus, das Umfassen der Konturen mit gelblichweißen Lichttönen, hauptsächlich aber die leuchtenden Farben fast schon von der Vollkommenheit, wie sie das Bild zu Toledo »Die Entkleidung Christi« zeigt und die silbrigweißen Töne, wie sie vor allem die rechte Bildseite in dem Hügel mit den Gebäuden aufweist. Über die Herkunft des Bildes ist nichts bekannt, als daß es aus dem Legat Renier stammt.

Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel (Abb. S. 87)

Vier Originalwerke existieren, das Hauptwerk in der Galerie des Earl of Yarborough in London, wo es lange Zeit als ein Bild von Paolo Veronese galt, eine verkleinerte Wiederholung davon in der Sammlung Cook in Richmond; diese beiden stammen ihrer Malweise nach aus der italienischen Zeit, während die zwei anderen, verkleinerten und zum Teil veränderten Repliken in der Londoner National-

galerie und im Besitze von D. A. de Beruete in Madrid der spanischen Zeit angehören.

Alle Kräfte der Kunst Grecos, die in den vorbesprochenen Bildern noch mehr oder weniger gebunden erscheinen, kommen in der Tempelvertreibung schon zur fast vollkommenen Entfaltung, besonders sein Raum- und Farbensinn, sowie seine hohe Fähigkeit der Charakterisierung. In jenen ist die Architektur wohl als Schauplatz und Umrahmung der Begebnisse und zum Zusammenhalt der Figuren sehr wirksam verwendet, doch erst in diesem glaubt man sie für die Handlung selbst unentbehrlich; sie leitet den Beschauer auf den Höhepunkt des Ereignisses: Wir sehen im Geiste Christus hastig den von Palästen und Loggien umsäumten, vom blauen Himmel überspannten Platz überschreiten und durch den lichten Torbogen in die Vorhalle des Tempels eintreten; die Kunde seines Kommens ist ihm vorausgeeilt, an den ersten scheu zur Seite weichenden Händlern geht er achtlos vorüber und nun ist er mitten unter ihnen: im Antlitz heiligen Zorn, die ins Freie führenden Stufen herabsteigend, holt er in schwungvoller Haltung und Gebärde die Geißel zum Schlage aus. Neugierige sind ihm in den Tempel gefolgt und haben sich an den Säulen zu seiten des Eingangs in scheu beobachtenden stummen oder leise flüsternden Gruppen gesammelt. Schon hat sich ein Teil der Händler zu seiner Rechten zur Flucht gewendet; die zunächst bedrohten suchen dem kommenden Hiebe auszuweichen. Im Vordergrunde sitzt eine Taubenhändlerin, halb abwehrend, halb beteuernd die Hände hebend, ihr gegenüber ein Greis, Kopf und Hände aufgestützt, in trotzig passivem Widerstand zu Christus emporstarrend. Das an die Vorhalle anschließende und in das dunkle Tempelinnere führende Vestibül, an dessen Schwelle eine Wasserträgerin eben vorübergeht, ist schon fast ganz geleert: Tisch, Wage, Kassette und auf den Boden verstreutes Geld sind von den in Hast entwichenen Wechslern zurückgelassen; ein vergessenes Kind spielt am Boden kniend mit einem Würfelbecher. Die Architektur erscheint so innig an den geschilderten Vorgang angeschmiegt, daß man diesen durch sie bedingt glaubt, und überall herrscht unbeschränkte Bewegungsfreiheit für die verdrängten Massen sowohl als für Christus selbst, der vor die Mitte des Torbogens gestellt, durch das Licht machtvoll aus seiner Umgebung herausgeholt wird. Diese Betonung seiner Gestalt wird noch verstärkt durch die Gegensätze von Ruhe und Bewegung bei den ihn umrahmenden Figuren. Meisterlich ist die Darstellung, wie die Bewegung in der Gruppe der Händler zur Rechten von Christus, bei dem unter dem Eingang stehenden Kahlköpfigen beginnend bis zu dem Fliehenden mit dem Bündel auf dem Kopfe sich immer mehr steigert, wie sie zur Linken dagegen in mehr gehaltener Form von der Gruppe an der Säule ausgehend, allmählich in die vollkommene Ruhe des sitzenden Greises ausklingt. Diesem fast unerschöpflichen Reichtum an Bewegungsformen entspricht die Mannigfaltigkeit der Gefühlsausdrücke, unter denen besonders der von Christus hervorragt. Der Hauptvorzug des Bildes liegt aber nicht in diesen teilweise trefflichen Einzelheiten, sondern in der dramatischen Wiedergabe des Vorgangs und der wirksamen Verbindung der malerischen Darstellung mit der Raumkunst. Die haupsächlichsten Änderungen auf den viel flüchtiger ausgeführten Wiederholungen in London und Madrid sind: Verkleinerung des Vestibüls, Wegfall der Genreszene mit der Wasserträgerin und dem Kinde, sowie einzelner Figuren, Ersatz der Taubenhändlerin durch einen sich nach einer Geldkiste bückenden Mann, und Einführung einer graziösen Korbträgerin in das Vestibül, ferner eine teilweise Hispanisierung der Typen. Eine auf dem Hauptbilde in der rechten unteren Bildecke angefügte eigenartige Zutat darf nicht unerwähnt bleiben: die Brustbildnisse von Tizian, Clovio, Michelangelo, also der Künstler, auf deren Lehren Grecos Können meist beruht und das als viertes wahrscheinlich sein eigenes; nur einer scheint vergessen: Tintoretto, an den die Art der Architektur, die lebhaft bewegte Komposition, die Gebärdensprache und noch manches andere erinnert.

Allen bisher erörterten in Italien entstandenen Schöpfungen ist gemeinsam: eine reiche, wenn auch stellenweise noch nicht ganz ausgeglichene Farbengebung meist von hochgestimmter Leuchtkraft, das scharf aufgesetzte weißliche Licht und die stark ausgeprägten Schatten. Aber als bedeutsamstes Ergebnis für die Kunstentwicklung Grecos geht aus ihrer Betrachtung hervor: das stets sich äußernde Streben nach Einheit in der Komposition.

(Fortsetzung folgt)



C. PLÜCKEBAUM — MADONNA

Sommerausstellung in Düsseldorf 1906. Text Beil. S. II

»DIE HEILIGE GROTTE«
(SACRO SPECO)
Von E. von HOERSCHELMANN

(Fortsetzung)

Die nur kärglich zugemessene Zeit — den massiven Stoff, der meiner Umschau harrte, im Zeitraum weniger Stunden nur einigermaßen zu übersehen, war gewiß keine kleine Aufgabe! — verhinderte mich zu erfahren: welch eigentümliche Verkettung von Umständen es gefügt haben mochte, daß der Enkel eines deutschen Generals sich genötigt sah, mit dem »cibo grossolano dei monaci«, das er selbst mit dem Bemerken »tra noi sia detto« als solches bezeichnete, vorlieb zu nehmen und im abgetragenen Gewand eines Klosterdieners einherzugehen!

»Diesen«, so sagte ich mir, als wenige Minuten später die Tür, durch die der unscheinbare Kustode verschwunden war, sich wieder öffnete, und der mir in Aussicht gestellte »Kenner vom Sacro Speco und seiner Vergangenheit« in derselben erschien, »könnte ich mir schon eher als den Nachkommen eines Vornehmen und eines Soldaten aus großen, weltbewegenden Tagen denken!«

Eine auffallend hohe Gestalt in noch jugendlichem Alter, trat Fra Gregorio mit dem unverkennbaren Anstand des geborenen Weltmanns und Kavaliers auf mich zu. »Womit kann ich Euch zu Diensten sein, Signora?« und einen Stuhl herbeirückend: »Zunächst dürfte es, wenn ich mich nicht irre, ratsam sein, Euch ein wenig Erholung zu gönnen. Wenn Ihr zu Fuß heraufgekommen seid, dann erlaube ich mir zu bemerken, habt Ihr Euch auf eine abermalige Wanderung gefaßt zu machen!« »Nach allen unterwegs empfangenen Eindrücken«, entgegne ich, indem ich nicht ungern von der Einladung des Frate Gebrauch mache, »bin ich nicht wenig gespannt, mich auch in den Innenräumen von Sacro Speco umzusehen. An allerlei Sehenswertem dürfte es hier nicht fehlen.«

»Wenn Ihr, wie ich voraussetze, die Gelegenheit, dem Entwicklungsgang der italienischen Kunst durch sechs Jahrhunderte nachzugehen, als etwas Sehenswertes gelten laßt«, entgegnet Fra Gregorio, seinen schönen, stolzen Kopf ein wenig zurückwerfend und mit einem überlegenen Lächeln, das ihm aber nicht übel zu Gesichte steht, »so werdet Ihr Euch über das Resultat einer Umschau, bei der ich Euch nach Kräften als Cicerone zu dienen bereit bin, gewiß nicht beklagen.« Damit wendet die stattliche Gestalt des Frate sich nach dem in devoter Haltung neben ihm stehenden Kustode herum: »Die Mittagsglocke hat soeben geläutet« und mit einem höflichen Achselzucken: »Sie entschuldigen, Signora, aber wir haben unsere Vorschriften, gegen welche wir nicht verstoßen dürfen.« »Da, Giovanni, gib die Schlüssel her. Ich werde, bis du wieder zur Stelle bist, selbst den Kustode machen.«

Während ersterer der erhaltenen Weisung Folge leistet und dem angrenzenden Korridor

zuschlürft, hat Fra Gregorio die Tür geöffnet und durch die Dämmerung des mächtigen Kirchenschiffes flutet ein Strom von Licht.

Zufällig fällt ein funkelnder Sonnenstrahl mir gegenüber auf eine der anmutigsten Gruppen des reichgegliederten Freskenzyklus der Oberkirche, der unter sämtlichen Wandmalereien von Sacro Speco zweifellos den ersten Rang behauptet. Von magischem Glanz umflossen leuchtet die »Begegnung Maria Magdalenas mit dem am Grabe des Auferstandenen Wacht haltenden Engel«, wie von einer Aureole umgeben, mir entgegen.

Mit einem unwillkürlichem Ausruf des Staunens wende ich mich nach meinem Begleiter herum.

»So wie es Euch ergeht, ist's schon manchem ergangen«, bemerkt Fra Gregorio, »schon mehr Besucher, die, nichts ahnend, vor die Schätze hintraten, deren Hüter zu sein wir Specuenser uns zur höchsten Ehre anrechnen, sind vor Staunen hier verstummt«.

»Aber wie ist es möglich«, den Inhalt der Frage erratend, die mir auf den Lippen stand, fällt mein Führer ein: »daß Sacro Speco in weiteren Kreisen den meisten noch zur Stunde eine terra incognita ist? Wer mag es wissen! Es ist eben Tatsache. Lanzi, Cantu, Seroux d'Agincourt und andere haben zwar, aber nur in mehr oder minder aphoristischem Sinne auf Sacro Speco hingewiesen. Das ist alles, was die Kunstliteratur bisher über Sacro Speco aufzuweisen hatte! Indessen hat die Forschung unserer Tage sich endlich entschlossen, die Santa Valle ihrer unverdienten Vergessenheit zu entreißen. Im Auftrag des »Ministero della Publica Istruzione« ist kürzlich die Herausgabe des ersten Werkes veranstaltet worden, das auf der Basis streng wissenschaftlicher Forschung ihre Geschichte und ihre Kunstschätze behandelt.«

»Und der Titel dieses Werkes, von dem somit ja wohl zu hoffen ist, daß es der stiefmütterlichen Behandlung »Sacro Specos« vonseiten der Wissenschaft für alle Zeiten ein Ziel setzt?«

»Der Titel lautet: »I. Monasteri di Subiaco a cura e spese del Ministero della Publica Istruzione.« — Das ist leider alles, was ich Euch darüber sagen kann. Wie sehr speziell uns Specuensern die in Aussicht gestellte Auferstehung unseres »Sacro Speco« für weitere Kreise am Herzen liegt, könnt Ihr Euch wohl denken. Auch ist unsererseits eine diesbezügliche Anfrage an betreffender Stelle bereits ergangen; die Antwort steht aber noch aus. Vielleicht könnte ich Euch schon binnen weniger Tage ausgiebigeren Bescheid erteilen.«

Damit habe ich unter der sorgsamen Führung meines Begleiters den Rundgang durch die Oberkirche angetreten und mit dem »Einzug Christi in Jerusalem« den Anfang gemacht, in welchem zunächst eine Fülle genrehafter Züge von köstlicher Naivität und Frische anziehend und überraschend wirken.



SACRO SPECO FRAGMENT AUS DEM TOTENTANZ
Text S. 94

Die letzten Triumphe, die letzten Leidensmomente, der Tod und die Auferstehung Christi bilden den Gegenstand der in drei Hauptmassen gegliederten Freskenserien der Oberkirche.

Wer Mut und Ausdauer genug besitzt, sich durch die mancherlei Lücken und Schädigungen, die ja freilich hie und da störend genug wirken, nicht abschrecken zu lassen, dem wird trotz allem, was der Zahn der Zeit und was menschliche Roheit und menschliche Unvernunft verdorben haben, dennoch die Erinnerung an Sacro Speco heilig bleiben! Er hat Eindrücke in sich aufgenommen, die sich nie wieder verwischen können!



SACRO SPECO, OBERKIRCHE — CHRISTUS AM KREUZE

Text S. 92

Wie kaum irgendwo wieder — Assisi etwa ausgenommen — haben die Natur, die Geschichte, die Religion und die Kunst sich die Hand gereicht, um hier, wie aus gemeinsamer Werkstatt hervorgegangen, ein Ganzes hervorzubringen, dessen Harmonie und Eigenart den größten Lyriker des Mittelalters bei seiner Wanderung durch die Valle Santa in die Worte ausbrechen läßt: »Er glaube an des Paradieses Pforte zu stehen.«

Daß in dem ganzen gewaltigen Freskenzyklus der Oberkirche giotteske Traditionen walten, das dürfte noch von niemand angezweifelt worden sein. Trotz dieses giottesken Stiles ist aber alles eigentlich Konventionelle ausgeschlossen. Eine mächtige Künstlernatur hat sich hier genug getan.

Der Name des Künstlers ist verschollen. Weder durch erhalten gebliebene Urkunden noch durch fortwirkende Überlieferung ist



SACRO SPECO GEISSELUNG

weiblichen Typen herauszuheben: es sind durchweg Gestalten von jener spiritualistischen Schönheit, der die Körperlichkeit nur als durchsichtige Hülle für geistige und seelische Elemente dient. Gleich lieblichen Phantasiegebilden blicken sie aus ihrer dämmernden Höhe auf den Beschauer nieder und aus ihren sanften Augen schaut Psyche hervor, die schöne Heidenjungfrau, der in einem Moment geheimnisvoller Wandlung die Ideale des Christentums sich erschlossen und Gestalt gewonnen haben.

Als die bedeutendsten in dem angeführten Sinne dürften folgende Gruppen bezeichnet werden: Die Frauen, die dem Heiland auf seinem Gange zum Kalvarienberg nachsehen. In Weh und Trauer aufgelöst, hält eine von ihnen die Hände über der Brust gekreuzt. Eine andere streckt in sehnsüchtigem Verlangen die Arme nach dem göttlichen Dulder aus, der, sein Kreuz tragend, auf seinem Todesgange innehält und auf die Wehklagenden zurückblickt, als wollte er mit seinem stummen Blick auch sie zur Ruhe, zur Ergebung mahnen.

Ferner die schon erwähnte Szene: Der Engel, der am Grabe Wacht hält und an Maria Magdalena die Worte richtet: »Surrexit, non est hic.« (Letztere figurieren als Inschrift zu Häupten des Engels.) Die Jüngerin Christi, eine majestätische, hoheitsvoll blickende Frau; der Engel von jener unbeschreiblichen Lieblichkeit, die nur bei Fra Angelico da Fiesole ihresgleichen findet.

Endlich die Mutter Jesu in zweimaliger Wiederholung.

Das eine Mal in der Himmelfahrt, eine Lichtgestalt, wie sie vollkommener nicht gedacht werden kann. Im weißen, wallenden Gewande, die zarten Hände über die Brust gefaltet, blickt sie, aufrecht stehend, dem in den Wolken entschwebenden Heiland nach. Ihr gegenüber der Jünger, den Christus ihr gewissermaßen als sein Vermächtnis zur Seite gestellt hat, und der ihr mit inbrünstiger Gebärde die Hand beschwichtigend auf die Schulter legt.

Endlich die Schmerzensreiche in dem Moment, wo Maria ohnmächtig unter dem Kreuzesstamm zusammenbricht.

In ihr, so will es mir scheinen, hat der Künstler sein bedeutsamstes Wort gesprochen.

auch nur ein Wink über ihn bis auf uns gekommen! Aber seine Schöpfungen, in denen der Mystizismus mittelalterlicher Kunst eine ihrer anmutigsten Blüten trug, werden leben und fortbestehen, solange die Mauern von Sacro Speco stehen. Es sei denn, daß die an und für sich so pittoresk wirkenden Felsenmassen der Rückwand, durch die ihnen entströmende Feuchtigkeit, die in den rückwärtigen, die Apsis umgebenden Kapellen schon so vieles vernichtet hat, sich auch hier — d. h. im Langschiff der Kirche — je länger, je mehr fühlbar machen!

Ebenso zweifellos wie das im ganzen waltende giotteske Gepräge ist zugleich der Einfluß der Schule von Siena, der es gegeben war, in einem Stil, der — trotz all seiner Größe — Giotto und den Seinen ein Buch mit sieben Siegeln geblieben ist und der überhaupt von keiner andern Schule, auch die Raffaels nicht ausgenommen, wieder erreicht wurde, antikes Formgefühl mit innerlichst christlichem Wesen zu durchdringen.

Insbesondere sind in dieser Beziehung die

Mit höchster Meisterschaft ist vollends in dieser Gestalt das Pathos der Antike mit jener individuelleren Ausdrucksweise, mit jener seelischen Tiefe der Empfindung verschmolzen, die erst das Christentum der Kunst zuführte.

Unter der Wucht des Schmerzes ist Maria niedergesunken. Kummervoll über sie gebeugt, fängt eine der umstehenden Frauen sie in ihren Armen auf. Das totenbleiche Angesicht dem Kreuze zugewandt, liegt sie da gleich einer Sterbenden, doch nicht mit geschlossenen, sondern weit geöffneten Augen, deren gebrochener Blick zu sagen scheint, daß auch ihr die letzten Worte des Sohnes auf den Lippen schweben: »Es ist vollbracht!«

Unwillkürlich muß ich, während mein Auge Szene um Szene dieses Epos in Farben verfolgt, der Worte Dantes gedenken:

> Qual di pennel fu maestro o di stile
> Che ritraesse l'ombre, e di tratti ch'ivi
> Fanno mirare ogn' ingegno sottile?
> Morti li morti, e i vivi pajon vivi:
> Non vide meglio mai, chi vide il vero!
>
> (Dante Purgat: Canto XII.)

Aber nicht nur in Bezug auf antikes Schönheitsgefühl und Sienesische Weichheit und Milde dürfen diese Fresken der Oberkirche von Sacro Speco so manchen anderen und populäreren Meisterwerken des 14. Jahrhunderts als ebenbürtig zur Seite gestellt werden. Sie zählen auch in weiterem Sinne zu dem Geistvollsten alles dessen, was jene so befruchtend auf die Kunstentwicklung der Folgezeit zurückwirkende Epoche geschaffen hat.

Auf die Selbständigkeit, auf die kühne Eigenart des Künstlers, der von keiner Schablone berührt, in denjenigen Anschauungskreisen, in die seine Zeit ihn stellte, eigene Wege geht und eigene Ideale ausgestaltet, wurde bereits hingewiesen.

Wie die Frauentypen trotz aller Anmut und Lieblichkeit nie in Einförmigkeit verfallen, sondern — jede einzelne, — individuellen porträtartigen Charakter tragen, ebenso kennzeichnet sich in den männlichen Gestalten die unerschöpfliche Kraft der Erfindung, die ihrem Autor zu Gebote stand.

Da ist z. B. in der »Vorführung Christi« die Physiognomie des Pilatus so treffend charakterisiert, so dezidiert altrömischen Gepräges, daß gewiß die gleichzeitige Kunst desgleichen nicht Allzuvieles wieder aufzuweisen hat.

Da ist ferner in der Darstellung des »Judaskusses« der falsche Jünger in dem Moment, der den eigentlichen Kulminationspunkt seiner Tücke bildet: In scharfer Profilsicht mit noch jugendlichen, nicht unschönen, aber bübischen Gesichtszügen, lauernden Verrat im schielenden Blick, schmiegt Ischariot sich an Christus hinan. Letzterer hält mit ruhigem, aber durchdringendem Ernst sein Auge auf den Jünger gerichtet, der ihn verrät. Nur einer Meisterhand konnte dieser dämonische Judaskopf gelingen!

Mit der gleichen Drastik ist in dem zugaffenden Volkshaufen überall der hebräische Gesichtstypus durchgeführt und von dem der römischen Soldateska unterschieden. Ebenso in den Schergen die Bosheit, die Tücke, die Freude am Verrat mit Virtuosität zum Ausdruck gebracht. — So z. B. in der wahrhaft lionardesken Figur des »Dieners der Gerechtigkeit« (in der Gefangennahme Christi),



ALEXANDER BERTRAND — SINKENDE SONNE

der sich anschickt, dem anmutigen, fast weiblich zarten Johannes in seiner Wut die Kleider vom Leibe zu reißen.

Wer war dieser Künstler?

Auf diese unwillkürlich sich immer wieder aufdrängende Frage hat bisher noch niemand Antwort gegeben.

Nach Dokumenten ist, wie ich von Fra Gregorio erfahren, bisher im Archiv von Sacro Speco umsonst gefahndet worden.

Je länger ich mich umschaue, je intensiver meine Aufmerksamkeit gefesselt wird, je lebhafter drängt sich mir die Frage auf: »War es Orcagna?«

Zumal bei den Frauentypen werde ich durch die Auffassung — nicht nur der Gestalten und des Ausdrucks, sondern auch der Gewandung immer wieder an ihn gemahnt.

Wer Gelegenheit hatte, in der Sta. Maria Novella (Florenz) Orcagnas »Paradies« in Augenschein zu nehmen und mit den Fresken von Sacro Speco zu vergleichen, der wird nicht nur im allgemeinen an jenen geisterhaften Reigen in Schönheit getauchter Gestalten erinnert werden. Einzelne von ihnen, wie die Maria in der »Himmelfahrt« — so wird es ihm scheinen — sind ihm tatsächlich von dort nachgegangen. Dort wie hier erscheint in jeder von ihnen und in nimmer versagenden Variationen die holdeste Weiblichkeit verkörpert.

An der »Scala Santa« d. h. an der Stiege und den umgebenden Kapellen angelangt, die den oberen und letzterbauten Teil der Kirche mit der »Seconda Grotta« (auch Antico Oratorio« genannt) verbindet, aus der sich allmählich die jetzige Unterkirche entwickelte, scheinen sich mir für die oben geäußerten Vermutungen neue Anhaltspunkte zu bieten.

Mit einer des Orcagna würdigen Kraft [1]) und Urwüchsigkeit — nur in einer, wie es mir scheinen will, älteren Malweise, sind hier die in den »Danze Macabre« des mittelalterlichen Italiens herkömmlichen Motive behandelt.

[1]) Angenommen, daß Orcagna und nicht Lorenzetti oder sonst ein Meister der gleichzeitigen Schule von Toscana der Autor der berühmten Fresken des »Campo Santo« ist. — Bekanntlich eine Streitfrage, die, obwohl schon seit Dezennien aufgeworfen, bisher noch keine endgültige Erledigung fand.

Zu der vielfach angefochtenen älteren Annahme der Minderzahl, d. h. derjenigen, die sich zu der Behauptung: Ambrogio Lorenzetti sei der Meister des »Trionfo«, nicht bekennen (unter den einheimischen Gelehrten zumal trifft man häufiger als vielleicht angenommen wird, nach wie vor auf die Weigerung, den »Trionfo« dem Orcagna abzusprechen), bekennt sich auch d. Verf.



GILBERT VON CANAL — MOTIV AN DER VECHT

Wer in der Tat dürfte hier nicht an Orcagna erinnert werden? Oder handelt es sich am Ende gar um eine erste, aus einem früheren Zeitpunkt datierende Darstellung des »Trionfo della Morte« von Orcagnas eigener Hand? Der »Trionfo« von Pisa ist unvergleichlich viel umfangreicher, ist bedeutend reicher gegliedert, bewegter, mannigfacher im Gruppenaufbau und ist sicherlich auf ein späteres Datum anzusetzen.



HEINRICH HOFMEIER EINSAM

Farbige Ölstiftzeichnung

Auch an sonstigen Abweichungen bezüglich der eigentlichen Erfindung fehlt es nicht. So z. B. in der Auffassung des Todes: Nicht erscheint letzterer, wie im Campo Santo (Pisa) als vampyrartiges, weibliches Ungetüm, gleichsam als Verkörperung der Erinnyen des Altertums, sondern der allgemeiner üblichen Darstellung entsprechend, als Gerippe, das mit seinem grinsenden Schädel höhnisch auf einen Leichenhaufen zu seinen Füßen herabblickt (Abb. S. 90). Auf einem fahlen, weißen Gaul, der mit langgestrecktem Halse und geblähten Nüstern über die am Boden liegenden Leichen hinwegsetzt, rast der Tod daher, in der Linken die gesenkte, alles niedermähende Sichel, die Faust mit erbarmungsloser Energie um dieselbe gespannt; die Rechte hoch erhoben, ein Spruchband schwingend, auf dem folgende Worte zu lesen sind:

»I' so(n) Colei (sic) onne persona
Giovane e vecchie, ne verun ne lasso
De Grande Altura subito l'abbasso!«

(»Ich bin's, dem sie alle,
Alte und Junge verfallen;
Der sie von stolzer Höhe
Jählings niederstürzt.«)

In der folgenden Gruppe fleht ein Gewimmel von Bettlern wie in Pisa, so auch hier, den Erbarmungslosen vergeblich um Erlösung aus ihrem Elend an. Auch diese strecken, gerade wie im Campo Santo, ein Spruchband nach ihm aus, dessen Inhalt nicht mehr zu entziffern ist.

Weiterhin zwei Jünglinge, auf der Falkenjagd begriffen. Plötzlich sieht der eine den andern erbleichen und fragt:

»Cangiato (sic) se' nel viso tanto scolorito!
Vorria saper chi t'ha cosi ferito?«

(»Verändert ist so ganz dein bleiches Antlitz —
Wer — möcht' ich wissen, hat dich so verwundet?«)

und jener, des Todes würgendem Griff bereits verfallen, antwortet sterbend:



LUDWIG DASIO KUGELSPIELER

Bronzestatuette

»Cho (sic) gran dolore e con forti sospiri
Sentia la morte che ferimmi al core:
De subito ne tolse onne valore!«
(»Mit starkem Schmerz und heft'gem Seufzen
Fühlt' ich den Tod das Herz mir treffen
Und ach! im Nu mich aller Kraft berauben!«)

Die Fortsetzung der in ihrer Einfachheit doch überaus mächtig wirkenden Darstellung nimmt die gegenüberliegende Wand der Kapelle ein. Wie in Pisa und anderswo, bilden auch hier drei offene Särge, in denen drei in verschiedenen Stadien des Verwesungsprozesses begriffene Leichen gebettet sind, den Mittelpunkt der Szene.

In dem ersten Sarge ist der Leichnam noch fast unversehrt; in dem zweiten ist der Verwesungsprozeß bereits fortgeschritten, in dem dritten Sarge ist von dem Toten nur noch das Gerippe übrig. In allem übrigen ist der Aufbau um vieles einfacher als im Campo Santo.

An Stelle der vor den drei ihren Weg versperrenden Särgen erschreckt zurückfahrenden Jagdgesellschaft, die hoch zu Roß, von schnuppernder Hundemeute umgeben, daherzieht, zeigt das Wandgemälde von Sacro Speco drei ebenfalls auf einem Jagdausfluge begriffene Kavaliere, die ahnungslos ihres Weges ziehend, in so unliebsamer Weise aus ihrer vergnügten Laune aufgestört werden. Über die Särge gebeugt, weist ein greiser Eremit mit ausgestreckten Armen auf das »Memento mori« zu ihren Füßen hin.

Mit einem an mich gerichteten »Ebbene?« ist Fra Gregorio, der, während ich mich in der »Scala Santa« umschaue, zurückgeblieben ist, um mit dem inzwischen zurückgekehrten Custode einige Worte zu wechseln, wieder mir zur Seite.

»Was sagt Ihr zu dieser, unserer Danza Macabra?«

»Gar mancherlei hätte ich zu sagen. Zunächst sei mir eine Frage erlaubt, auf die Ihr mir sicher Bescheid geben könnt; ist die Möglichkeit, daß Orcagna Sacro Speco besucht und sich hier aufgehalten, daß er sich vielleicht an diesem älteren »Triumph des Todes« für die großartigste seiner Schöpfungen begeistert habe, oder daß es sich etwa gar um ein eigenes, früheres Werk Orcagnas handeln dürfte, noch nie in Betracht gezogen worden?« »Nicht daß ich wüßte! Auf Ambrogio Lorenzetti hat wohl der eine oder andere schon hingewiesen.

(Schluß folgt)

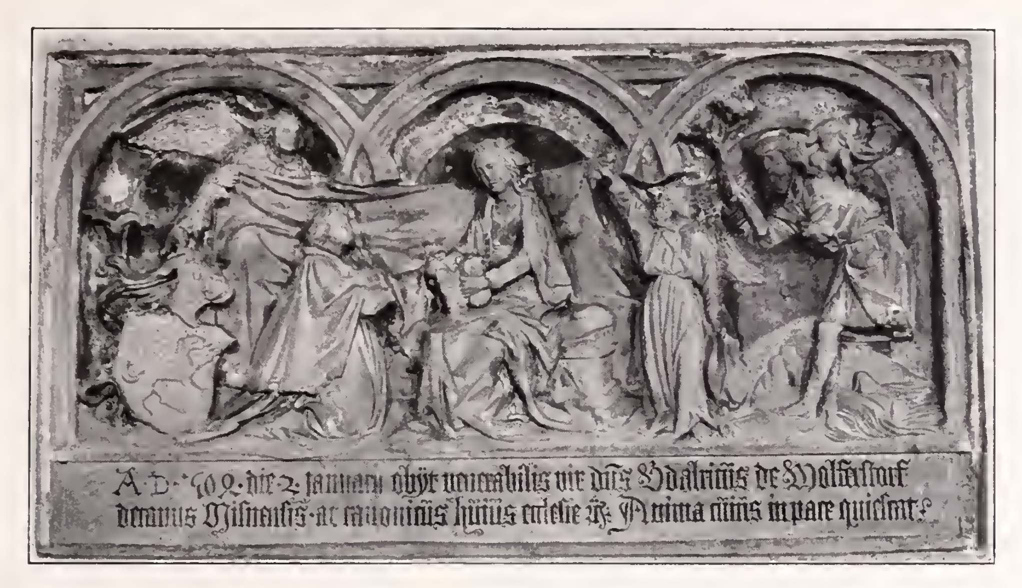
Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





DOMENICO MORELLI — DER VERLORENE SOHN

Aus »Die Bibel in der Kunst« (1906, Mainz, Verlag Kirchheim & Co.). Text Beil. S. VIII.



EPITAPH DES ULRICH VON WOLFERSDORF
Im Mortuarium zu Eichstätt. *Text S. 100*

STUDIEN ÜBER DEN MEISTER DES MÖRLINDENKMALS
(GREGOR ERHARDT?)

Von FELIX MADER

(Fortsetzung)

Unsere weitere Forschung führt nach Dillingen, wo sich zwei Schöpfungen des Meisters am dortigen Schloß nachweisen lassen.

Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstand das Hartmann-Denkmal, das Fürstbischof Joseph im Jahre 1743 aus der Verwahrlosung rettete und an den heutigen Standort im innern Schloßhof verbrachte.[1]) Der Auftrag erfolgte durch Friedrich von Zollern oder Heinrich von Lichtenau. Das Denkmal verewigt das Gedächtnis des Bischofs Hartmann und seines Vaters Hartmann IV., durch welche die Grafschaft Dillingen an das Augsburger Hochstift kam.

Über der Burg Dillingen schwebt, von einer Strahlenmandorla umflossen, die Himmelskönigin mit dem Kinde. Dieses ist leider sehr verstümmelt, ebenso die beiden Engel, die einst die Krone über Mariens Haupte hielten. Dagegen blieb der liebliche Engel zu Füßen der Madonna vor der Zerstörung bewahrt. Zu beiden Seiten der Burg knien der Bischof Hartmann und sein Vater. Trotz der starken Beschädigungen, die auch das Angesicht Mariens getroffen haben, erkennt man aus dem Figuren- und Faltenstil ganz bestimmt die Hand des Mörlin-Meisters.[2]) Der schöne Engel mit seinem prächtig stilisierten Flügelpaar erinnert aufs lebhafteste an die Engel des Donauwörther Sakramentshauses. Auch in den ausdrucksvollen edlen Gestalten des Bischofs und seines Vaters, des Grafen, spricht sich das figürliche Ideal unseres Meisters bestimmt aus. Steichele[3]) irrt, wenn er die Madonna einem Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zuweist: die Provenienz sämtlicher Figuren aus einer Werkstätte kann keinem Zweifel unterliegen. Daß die Madonna in kleinerem Maßstabe ausgeführt erscheint als die beiden Stifter, bildet hiegegen keinen Einwand: dergleichen kommt öfter vor und lag hier offenbar in der Gesamtkomposition begründet, die wieder echt malerisch war; leider besitzen wir sie nur fragmentarisch.

Die zweite Skulptur unseres Meisters für das Dillinger Schloß ist, wiewohl auch wieder aus Sandstein gefertigt, sehr gut erhalten, eine Ma-

[1]) Steichele, Bistum Augsburg III, S. 62—63.

[2]) Bekanntlich ließen sowohl Friedrich von Zollern wie Heinrich von Lichtenau ihre Epitaphien durch Hans Peuerlin errichten. Dieser Meister kommt aber, wie eine Denkmalsvergleichung zeigt, bei der Dillinger Skulptur nicht in Frage. Vergl. B. Riehl, Augsburg, S. 74—76.

[3]) Steichele a. a. O., S. 62.



MARIENSTATUE AM SCHLOSS ZU DILLINGEN
Text nebenan

donnenstatue über dem westlichen Einfahrtstor.[1]) (Abb. S. 98 oben.)

Das Doppelwappen am Sockel der fast lebensgroßen Figur beurkundet als Auftraggeber den Bischof Christoph von Stadion. Die Statue entstand somit nach 1517. Aus stilistischen Gründen dürfen wir die Zeit zwischen 1520 bis 1530 annehmen.

Den Adel jungfräulichen Wesens, erhebende Schönheit zu schildern, das war unserem Meister gegeben, er hat es oft genug bewiesen. Auch hier wieder. Obwohl auf die formale Abrundung großes Gewicht gelegt ist, so weiß der Künstler doch mit der äußeren Schönheit jene Fülle von innerer Beseelung zu verbinden, die den Gestalten erst Wärme und Leben gibt. Mit welch liebevoller zarter Sorgfalt trägt diese Madonna das allerliebste Jesuskind! Aber ihr Blick wendet sich den Vorübergehenden zu und aus ihren Zügen spricht segenvolles Darbieten — mit ernstem Sinnen gemischt. Feines Verständnis für die Natur, für Linien und Proportionen spricht aus der Gruppe, ihrer Bewegung, aus der ruhigen, großzügigen Gewandung, die sich dem Körperrhythmus harmonisch, aber nicht ostentativ anschließt.

Den Beweis für die Zugehörigkeit der Statue zum Lebenswerk des Mörlin-Meisters erbringt ein Blick auf das Hörlin-Epitaph in Freising (S. 98 u. 99), das im folgenden besprochen werden wird.

Die Madonna ist barhaupt gebildet. Dieser Umstand läßt vermuten, daß einst Engel eine Krone über ihr hielten,[2]) als sich die Gruppe noch an ihrem ursprünglichen Standort befand.

Ein drittes Skulpturwerk in Dillingen, das auf unsern Meister schließen läßt, das Epitaph des Hieronymus Lochner, wollen wir etwas später betrachten.

Innerhalb der Augsburger Kunstzone käme noch der von Herberger angeführte Erker des Höchstetterschen Hauses[3]) zu Augsburg in Betracht. Die dortigen kleinen Figürchen, ein Andreas, ein Sebald (?) und wappenhaltende Engel können allerdings unserem Meister angehören; aber wegen der Schwierigkeit einer genauen Prüfung möge die Frage unentschieden sein. Man könnte außerdem an das schöne Relief am Treppenturm des Schlosses zu Füssen denken, das Bischof Friedrich von Zollern 1503

[1]) Abb. bei Sighard, S. 520.

[2]) Die gegenwärtige überhohe Barockkrone schadet dem Eindruck sehr.

[3]) Abb. bei Riehl, Augsburg, S. 67.



DETAIL VOM MARKUS HÖRLIN-DENKMAL
Vgl. Abb. S. 99

fertigen ließ.[1]) Es stellt die Himmelskönigin zwischen Ulrich und Afra dar. Die edle Skulptur besitzt viel Verwandtes mit der Art unseres Meisters, aber gewisse Unterschiede in der Typik namentlich bei Ulrich und Afra lassen es ratsam erscheinen, die Zuweisung unentschieden zu lassen. Die Madonna spräche am meisten für ihn. Die Zuteilung zweier schöner Skulpturen in Ingolstadt: des Mungst-Epitaphs in St. Moriz)[2] und des Plumel-Denkmals an der Frauenkirche[3]) halten wir gleichfalls nicht für möglich wegen der Unterschiede neben verwandten Zügen.

* * *

Dagegen fanden zwei ausgezeichnete Arbeiten ihren Weg nach Eichstätt. Unter den vielen Jurakalk-Skulpturen im dortigen Mortuarium gibt es nur zwei Sandstein-Denkmäler und die gehören dem Mörlin-Meister an. Allerdings muß man bei Denkmälern in Eichstätt in erster Linie an einen dortselbst ansässigen Künstler denken; aber gerade gegen Ende des 15. Jahrhunderts bis zu dem 1513 erfolgten Eintreffen Loy Herings waren für Eichstätt verschiedene Meister tätig. So trägt das Epitaph des 1496 verstorbenen Bischofs Wilhelm von Reichenau den Namen des Hans Peuerlein von Augsburg. Ein noch immer unbekannter Meister V W schuf den seltenen Pappenheimer Altar und wieder ein anderer war es, der das prächtige Reichenau-Denkmal und das ebenfalls bedeutende Seckendorf-Epitaph meißelte. Dazu kommen viele anderweitige künstlerische Beziehungen zu Augsburg. Es kann also nicht auffallen, wenn wir auch Schöpfungen des Mörlin-Meisters in Eichstätt antreffen.

Das Epitaph des Kanonikus Karl von Wipfeld — er starb 1491 — hatte nach des Stifters Absicht zugleich den Zweck, als Aufsatz für den ehemals darunter befindlichen Altar aller Heiligen[4]) zu dienen, daher die Größe und monumentale Anordnung des schönen Bildwerkes.[5])



EPITAPH DES MARKUS HÖRLIN

Benediktuskirche zu Freising. Text S. 98 und 102

Es baut sich in drei Geschossen auf: das unterste enthält die Inschrift, das zweite die Gestalten zweier betender Kanoniker zu seiten des Wipfeldwappens, das oberste und größte Feld endlich die Marter des hl. Sebastian unter einem schönen Maßwerkbaldachin. (Abb. S. 100.) Diese fast vollrund gearbeitete Szene erzählt in formenschöner, klarer Sprache die Pfeilbeschießung des Heiligen. Der deutsche Künstler zog bei solchen Szenen um jene Zeit gern alle Register, die auf die Nerven zu gehen geeignet sind und scheute sich auch vor Roheiten nicht. Nicht so unser Meister: seine Henkersknechte sind ganz artige Leute, die dem Heiligen eigentlich nicht weh tun können. Das nämliche gilt von den drei gemütlichen Zuschauern, trefflichen aus dem Leben genommenen Gestalten, kurz: das Thema war unserm lyrisch veranlagten Meister nicht recht gelegen,[6]) aber seine liebenswürdige Schöpfung gewinnt unsre vollste Sympathie. Die schön bewegte, edle Figur des Heiligen erinnert in der Behandlung des

[1]) Abb. bei Baumann, Allgäu, II, S. 10, und im Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst von Schlecht, 1905, Abb. S. 10 (Text von Dr. Halm).

[2]) Kunstdenkmäler Bayerns, S. 55, Tfl. 10.

[3]) Ebenda S. 40, Tfl. 10.

[4]) Der Elenchus D. Dnorum Canonicorum Ecclesiae ... Eichstettensis schreibt S. 52, daß das Karl v. Wipfeld-Epitaph »retro Altare omnium ss.« in die Wand eingelassen sei. K. Allg. Reichsarchiv, Hochstift Eichstätt II, O 1, Nr. 42. Der Altar wurde im Verlaufe des 19. Jahrhunderts entfernt.

[5]) H. 3 m; Br. 1,20 m. Ostwand des Schiffes, zweites Joch von Süden.

[6]) Zur Wahl des Themas sei bemerkt, daß nach dem Elenchus a. a. O., der Kanonikus »ante altare s. Sebastiani« begraben wurde.

Körpers, soweit er unbekleidet ist, direkt an den Schmerzensmann des Felman-Denkmals. Der Ausdruck des Heiligen hat durch Abschürfungen gelitten, scheint aber vortrefflich in der Wiedergabe des Schmerzes und der Ergebung gewesen zu sein.

Bei den beiden Domherren [1]) fehlen leider die Köpfe; auch das virtuos behandelte Wappen — der Holzschnitzer konnte nicht kühner zu Werke gehen — hat mehrfache Beschädigungen erlitten. Aus der Drapierung und Haltung der Figuren erkennt man aber gleichwohl mit unbedingter Sicherheit den Meister wieder, der die Kanonikergestalten der besprochenen Augsburger Epitaphien geschaffen: man werfe nur einen Blick auf das Felman-Denkmal oder die Knöringen-Epitaphien! Sogar der Schnitt des Pelzkragens spricht für uns: Während dieses Kostümstück an den vielen Eichstätter Denkmälern als aus einem Stück bestehend erscheint, sehen wir hier und an dem nachher zu besprechenden Wolfersdorf-Denkmal zwei Quernähte, genau wie an den Augsburger Epitaphien unseres Meisters, ebenso die charakteristische Pelzimitation.

[1]) Das gemeinsame Wappen weist sie beide dem Geschlechte der Wipfeld zu. Das Eichstätter Kapitel hat dem angeführten Elenchus zufolge nur zwei Wipfeld aufzuweisen: den 1439 verstorbenen Heinrich von Wipfeld und unseren Karl. Der letztere verewigte also auf seinem Epitaph auch das Gedächtnis seines längst verstorbenen Verwandten. (Elenchus, l. c. S. 47.)



WIPFELD-EPITAPH
Im Mortuarium zu Eichstätt. Text S. 99

Zur Vervollständigung des stilkritischen Beweises betonen wir, abgesehen von der allgemeinen stilistischen Haltung, die ausgesprochene Parallele verschiedener Gestalten der Figurengruppe zu den Reliefs am Donauwörther Sakramentshaus. Man vergleiche nur den zuschauenden bartlosen Mann links (heraldisch) mit dem Propheten Jsaias! Die bildhauerische Technik in der Behandlung der Flügel und des Gefieders am Wappenschwan, der Baumäste, des Grasbodens spricht unbedingt für uns. Wie auffallend verwandt die Maßwerkbekrönung des Denkmals mit der ungefähr gleichzeitig entstandenen des Mörlin-Epitaphs ist, möge aus den Abbildungen ersehen werden; sogar die Abkürzung für obiit auf den beiden Inschrifttafeln stimmt in der Stilisierung und Verschleifung der Buchstaben genau überein.

Das Wolfersdorf-Epitaph, ein kleines, aber außerordentlich reizvolles Werk, ist bezüglich der Zuteilung über allen Zweifel erhaben, weil die Wiederholung des Motives vom älteren Knöringen-Epitaph in Augsburg in die Augen springende Übereinstimmungen schafft. Offenbar hatte das Augsburger Relief bei Ulrich von Wolfersdorf solchen Gefallen gefunden, daß er sich die gleiche Darstellung sogar mit St. Christophorus auch für sein eigenes Epitaph bestellte. (Abb. S. 97; vgl. S. 44.)

Der Kanonikus starb 1504. Auf dem Denkmal [2]) kniet er vor der thronenden Madonna; zwei wunderschöne Engel breiten hinter der Gruppe einen Vorhang aus, St. Christophorus kommt, gebeugt von seiner himmlischen Last, [3]) als Fürsprecher herbei: also das nämliche Motiv wie in Augsburg, aber keine Figur ist wiederholt, sondern der Meister hat aus dem nicht versiegenden Born seiner feinen lyrischen Dichterphantasie neue, so lebensvolle wie ideale Gestalten geschöpft. Die wieder ganz malerisch gefärbte Komposition bewegt sich in einem Linienfluß voll Rhythmus und Wohllaut. Und wie anmutig und würdevoll zugleich ist diese Madonna, wie linienschön der stehende Engel in seiner reizvollen Be-

[2]) H. 0,57 m; L. 1,00 m. Ostwand der östlichen Halle, drittes Joch von Norden.

[3]) Vergl. die Erklärung S. 46.



VOM EPITAPH DES MATTHÄUS HÖRLIN
In Freising. Text S. 102 und 103

wegung, in der er sich dem herankommenden Christophorus zuwendet, wie edel und charaktervoll die Gestalt des Riesen! Etwas von dem feinen Formensinn und von der Sinnigkeit der Bellini und Francia lebt in dieser Schöpfung wie in so vielen anderen unseres Meisters: man sieht an ihm, zu welcher formalen Höhe die deutsche Plastik emporgestiegen war durch bloßes Schauen in die gottgeschaffene Natur und wie viel köstlichen Gehalt sie damit zu verbinden wußte. Das feine, leider mehrfach beschädigte Denkmal hat denn auch längst Bewunderung erregt.[1]) Bode setzt es den Werken A. Kraffts an die Seite, was sicher zutrifft. Wir verzeichnen diese Bewertung ausdrücklich, um den Verdacht einer Überschätzung unseres Künstlers fernzuhalten.

Die feinen Einzelheiten: die beiden so zart modellierten Jesuskinder — das auf den Schultern des Christophorus ruhende ist am leidlichsten erhalten —, die stilvolle Helmdecke, der vorzüglich gebildete Wolf im Wappenkleinod: das alles verkündet das Können, den geläuterten Geschmack des Meisters. Wie am Wipfeld-Epitaph findet man auch hier noch mehrfache Spuren ehemaliger Bemalung.

In der Nähe von Eichstätt fanden wir eine Einzelfigur, die jedenfalls unserem Meister angehört, und zwar am Sakramentshaus der St. Galluskirche in Pappenheim. (Abb. S. 103).[2])

Dasselbe trägt die Jahreszahl 1486; es ist aus Kalkstein gehauen, auch die Engelfiguren neben demselben. Über dem Sanctuarium steht unter dem bekrönenden Baldachin die Gestalt des Erbärmdechristus, die sich auf den ersten Blick als das Werk eines anderen und zwar späteren Bildhauers ausweist gegen-

[1]) Bode, Plastik, S. 193. Thurnhofer in Eichstätts Kunst, S. 54.

[2]) Die Aufnahme dieses und einiger anderer Denkmäler verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn k. Gymnasialprofessors Dr. Hämmerle in Eichstätt.

über den übrigen figürlichen Skulpturen, welche deutlich auf gleichzeitige Eichstätter Denkmäler hinweisen. Zudem ist der Christus in Sandstein ausgeführt. Der schmerzliche, mildedle Ausdruck des Angesichtes, die Körpermodellierung und der Gewandstil sind dieselben wie am Felman-Epitaph, am Donauwörther Schmerzensmann, an der Wipfelder Sebastiansfigur. Man wird also nicht irregehen, wenn man die Pappenheimer Statue dem Mörlin-Meister zuteilt. Die ursprüngliche Figur war wahrscheinlich zugrunde gegangen. Die Beziehung zu Augsburg, vielleicht über Eichstätt, stellt sich durch einen der Domherren aus dem gräflichen Hause derer von Pappenheim leicht her.

Wieder begegnen wir dem Mörlin-Meister in Freising, und das hat um so weniger etwas Auffallendes, als der Auftraggeber ein Augsburger ist. Zwischen 1510—1517 entstand das Epitaph des Kanonikus Markus Hörlin,[1]) das sich in der Benediktuskirche am Freisinger Dom befindet.

[1]) Markus Hörlin wird 1483 Kapitular, 1491 Propst bei St. Andreas. † 1517. Gütige Mitteilung des Herrn Lycealprofessors Dr. J. Schlecht. H. 1,14 m, Br. 0,85 m. Abb. bei Dr. Sebastian Huber, Abriß der Kunstgeschichte, S 128 zu S. 138.



EPITAPH DES HIERONYMUS LOCHNER
In der Wolfgangkapelle zu Dillingen. Text S. 103

Der Domherr kniet vor der auf der Mondscheibe stehenden Madonna; Andreas und Markus [2]) assistieren. Die Ädicula entbehrt aller Profile; in den Zwickeln neben dem rundbogigen Figurenfeld schweben Engelköpfchen, die Inschrifttafel fehlt. (Abb. S. 99.) Das über dem Epitaph befindliche Steinkruzifix ist eine zugehörige Werkstattarbeit.

Akkorde des Friedens, gemütvoller Innerlichkeit tönen uns auch aus dieser lieblichen Schöpfung entgegen. Die Madonna hat etwas jungfräulich Weihevolles, mädchenhaft Zartes an sich. Das Kind ist entzückend lieblich, und der würdevolle, ja erhabene Ernst, der so wahr aus den Zügen des segnenden Kindes spricht, gibt Zeugnis für den glaubensvollen Ernst, mit dem der Meister sich in den Gegenstand der Darstellung vertiefte. Die lieblichen Engelgestalten, die ausdrucksvollen Heiligen, das lebensvolle Porträt schließen sich zusammen zu einem tief beseelten, innerlich einheitlichen Ganzen. Der klare, linienschöne Gruppenaufbau, die ruhig fließende Gewandung, die schlanken, schönen Gestalten haben mit der südländischen Renaissance nichts zu tun — von ganz äußerlichem Einfluß und von dem Interesse, das der Meister für die welsche Kunst nahm, spricht das bis zum Oberschenkel aufgeschlitzte Gewand des rechten Engels, sowie die Stilisierung der Helmdecke, an der man den Übergang der gotischen Laubformen zum Akanthus beobachtet wie am Knöringen-Epitaph.

Die Zuteilung an den Mörlin-Meister läßt keinen Zweifel übrig: den Andreastypus und seine Behandlung kennen wir vom Knöringen-, Kadmer- und Zierenberg-Epitaph; Markus vergleiche man mit dem Petrus auf dem Mörlin- und Felman-Denkmal. Die Engel sind uns gleichfalls längst wohlbekannt. Die Technik ihrer Flügel und die charakteristische Mozetta des Domherrn seien nicht übersehen.

Das schöne Denkmal war, wie es unser Meister liebte, teilweise bemalt: auf blauem Hintergrund heben sich die goldenen Haare der hl. Jungfrau, die goldenen Engelflügel, die gefaßten Gürtel und Gewandsäume wirkungsvoll ab. —

Wir sahen, wie unser für formale Schönheit so begabter Meister sich der Renaissancebewegung anschließt; schon vor 1510 lenkt

[2]) Der Heilige ist sicher nicht Joseph, wie die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, S. 371, irrtümlich angeben, sondern die Schriftrolle läßt ihn als den Namenspatron des Stifters erkennen. Er trägt die bei mittelalterlichen Evangelistenbildern häufig vorkommende Kappe. Das weitere Attribut zu Füßen ist nicht mehr erkennbar: es wird der geflügelte Löwe gewesen sein.

er in ihre Bahnen ein, wir glauben uns nicht zu täuschen, wenn wir ihn im zweiten und dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts mitten in der neuen Formenwelt suchen.

Gleich wieder Freising besitzt ein feines Epitaph für den Domherrn Matthäus Hörlin, der ein Bruder des obengenannten Markus Hörlin war. Er starb 1535. Sein Epitaph[1]) spricht ganz die Sprache der Renaissance. Die hübsche Ädicula in Kalkstein mit inkrustierten Rotmarmorpilastern, verkröpften Gesimsen und hübschen Füllungsornamenten zeigt gegenüber dem Zierenberg Meler-Epitaph voll entwickeltes Verständnis für die Formen des neuen Stiles. Auch das Figurenrelief — gleichfalls in Kalkstein gemeißelt —, verkündet den Sieg, den die südliche Formenwelt über die zuweilen herbe und eckige Ausdrucksweise der deutschen mittelalterlichen Kunst davongetragen; viel hatte ja unser Meister nach dieser Richtung nicht zu verbessern: deutlich erkennt man in der Gewandführung die letzte Phase der Entwicklung, die der Mörlin-Meister unter dem Einfluß der Renaissance durchmachte.

Das Relief stellt eine Beweinung Christi dar, welche, ohne Wiederholungen aufzuweisen, an das jüngere Knöringen-Epitaph erinnert. Die Gruppe schließt sich in schönstem, weichem Linienfluß zusammen: Magdalena kauert in trostlosem Schmerze da und hält den Leichnam des Herrn halb aufrecht vor sich, während Maria in tiefer Trauer vor demselben kniet; dahinter eine stille friedliche Landschaft. Der Domherr kniet betend vor der heiligen Szene. (Abb. S. 101.)



SAKRAMENTSHAUS IN DER GALLUSKIRCHE ZU PAPPENHEIM
Text S. 101

So schön sich die Gruppe aufbaut, so fein und edel die plastischen Formen und Bewegungen sind, der Meister gewinnt unser innerstes Interesse doch vor allem durch die tiefe Beseelung, die aus seinen Gestalten spricht. Sein Christus steht hinter dem Zierenberg-Crucifixus an Adel und Hoheit und Schönheit nicht zurück, und wie tiefgehend und doch so mutvoll getragen zeigt sich der Schmerz Mariens! Als feinsten Psychologen aber offenbart sich der Künstler in der Darstellung Magdalenens: sie hat soviel geweint, daß die Tränen versiegt sind und so kniet sie trostlos, aber doch ergeben da, den Toten mit liebender Ehrfurcht haltend. Die schärfste Beobachtung für psychische Äußerungen im Menschenantlitz sprechen aus diesem herrlichen Frauenkopf: der Künstler überschritt aber mit keiner Linie die Grenzen edler Zurückhaltung: Magdalena hat sich in ihrem Schmerz die Haare in Unordnung gebracht, aber wie geschmackvoll schildert der Meister diesen bezeichnenden Zug!

Der stilkritische Beweis stützt sich auf viele Parallelen:[2]) Die köstliche Helmdecke erscheint als Vollendung dessen, was wir am Epitaph des Markus Hörlin und des Christoph von Knöringen sich entwickeln sahen: ein System feinstilisierter Akanthusranken umfließt den Schild. Spuren ehemaliger teilweiser Bemalung haben sich erhalten.

Auch das stark beschädigte kleine Epitaph des Kanonikus Magnus Schöllenberger[3]) im Ostflügel des Freisinger Kreuzganges mit einer Auferstehung Christi erweist sich nach Stil und Auffassung als nächstverwandt mit der Art des Mörlin-Meisters. Am schärfsten tritt die Verwandtschaft hervor durch Vergleich mit dem Epitaph des Hie-

[1]) J. Schlecht, Monumentale Inschriften im Freisinger Dome III, S. 43—44. H. 1,35 m. Br. 0,85 m.

[2]) Die Madonna vergleiche man mit dem Meler- und Knöringen-Epitaph, Magdalena mit der Barbara am Meler-Denkmal, die Flügel des Helmkleinods mit jenen vom älteren Hörlin-Epitaph u. s. f.

[3]) Schöllenberger starb 1528. Er war Augsburger Patrizier. J. Schlecht, Monumentale Inschriften im Freisinger Dom, III, 1906, S. 34—35.

ronymus Lochner in Dillingen. (Abb. S. 102.)

Es befindet sich an der Wolfgangskapelle auf dem alten Friedhof gegen Westen.[1]) Lochner starb der Inschrift zufolge 1539 in Dillingen, also zu der Zeit, da infolge der religiösen Wirren die katholische Geistlichkeit aus Augsburg hatte auswandern müssen — seit 1537.[2]) Das Denkmal war aber schon vor 1537 angefertigt worden: huius ecclesiae Canonicus wird Lochner in der Inschrift genannt: darüber meißelte man nach dem Tod in kleinen Buchstaben ein: Augusten. Das Denkmal entstand also zu Zeiten, da der Kanonikus noch in dem Gedanken lebte, daß er im Kreuzgang des Augsburger Domes seine Grabstätte finden werde. Um 1530 mag das Epitaph ausgeführt worden sein.

Eine schön gegliederte Renaissanceädicula mit verkröpften Gesimsen, regelmäßigem Gebälk und halbrundem Tympanon umschließt ein figürliches Kabinettstück: der Auferstandene erscheint Magdalena. Vor dieser erhöhten Gruppe kniet der Stifter begleitet von Johannes dem Täufer und Jakobus d. Ä. Im Tympanon schwebt die Taube des hl. Geistes auf wogenden Wolken. Auch hier fand wieder Kalkstein Verwendung, der den Absichten der Renaissance mehr entgegenkam als der körnige Sandstein.

Feines Gefühl für schöne Verhältnisse und rhythmische Linienführung, hoher Adel der Figuren und miniaturartige Ausführung bewundert man an dem Relief. Die Gefahr der kalten, gehaltlosen Glätte, die die Renaissance mit sich brachte, ist noch glücklich vermieden: dieser hochedle Christus spricht tiefes inneres Leben aus, reuevolle Liebe und anbetende Hingabe die lebensvolle Magdalena, der betende Kanonikus und seine Patrone sind charaktervolle Erscheinungen. Die Gewandung, in der der Künstler wulstige Bildungen und gebrochene Falten sorgfältig meidet, kann als Paradigma für sogenannte nasse Falten gelten.

Die Erfindung der Typen und deren inneres Leben, die Stilisierung der Helmdecke, die Taube des hl. Geistes auf den flutenden Wolken [3]) sprechen für den Mörlin-Meister. Der Faltenstil erscheint als Weiterentwicklung dessen, was dem Künstler schon beim Zierenberg-Meler-Epitaph vorschwebte. Der Schulterkragen des Domherrn weist hier wieder die Pelzimitation in der für den Mörlin-Meister charakteristischen Form auf.

In nächster Nähe des Lochner-Epitaphs, in der Vorhalle der Kapelle, begegnet uns ein zweites Denkmal für einen Augsburger Prälaten, der gleichfalls aus dem oben angegebenen Grund in Dillingen starb: das für den Propst Christoph Gail von Hl. Kreuz.

Die kleine Tafel [4]) steht nicht ganz auf gleicher künstlerischer Höhe wie das Lochner-Denkmal, gleichwohl wird man in derselben eine Schöpfung des gleichen Meisters erkennen müssen. Die gleiche Hand spricht sich zu deutlich aus, aber die Ausführung ist flüchtiger, das Eingehen in die feinsten Details wie beim Lochner-Epitaph fehlt. Wie beim Hörlin-Denkmal handelt es sich um eine Beweinung Christi, aber mit mehr Figuren als dort. Der Gruppenaufbau, die Linienführung, die edlen Typen, die feine Modellierung der Hände erinnern ebenso bestimmt an das Hörlin- wie Lochner-Denkmal [5]) und verleihen dem Relief immerhin Wert genug. Von besonderem Reiz ist das Engelköpfchen im linken Bogenzwickel. Der Propst starb 1542, das Denkmal kann aber schon Jahre zuvor entstanden sein. (Forts. folgt)

ZUR KUNST VON »EL GRECO«

Von LUDWIG ZOTTMANN

(Fortsetzung)

Grecos Tätigkeit in Spanien

»Die Bilder in der Kirche S. Domingo el antiguo in Toledo«

Mit hoher Befriedigung mag wohl unseren Künstler der an ihn ergangene Ruf erfüllt haben, der ihn sofort mit Betreten des neuen Landes vor Aufgaben stellte, in denen sein Können freie Entfaltung fand. Wenn auch die frühere Annahme sich als irrig erwiesen hat, daß die Kirche des noch jetzt bestehenden Nonnenklosters selbst nach Grecos Plänen neu erstand, die ihm übertragene Ausschmückung des Hochaltars und der beiden Seitenaltäre mit Bildern genügte, um ihn noch vor ihrer nach Bermudez 1581 erfolgten Vollendung auch in Spanien als einen Großen in der Kunst erkennen zu lassen.

Nicht weniger als sieben Bilder sind es, mit denen Greco den Hauptaltar zierte: in der Mitte die in eine Rundbogennische gestellte »Asunta«, flankiert durch die Vollgestalten des hl. Johannes und des hl. Paulus,

[1]) H. 1,10 m, Br. 0,6 m.

[2]) Steichele, a. a. O., III, S. 80.

[3]) Es sind dieselben Wolken wie am Meler-Epitaph, auch die gleiche Stilisierung der Taube.

[4]) H. 0,75 m, Br. 0,43 m.

[5]) Mit den unter der Inschrift stehenden Buchstaben T L ist nichts anzufangen. Sie machen den Eindruck, daß sie später eingeritzt wurden.

gleichfalls in etwas niedrigeren und schmäleren Nischen, über dem Hauptbilde in einem Rund »Das Schweißtuch der hl. Veronika«, zu dessen Seiten etwas tiefer in Vierecken die Brustbilder des hl. Bernhard und des hl. Benedikt, und über der hl. Veronika im Giebelfeld »Die Anbetung des Kindes«. Den Abschluß des Altars nach außen bilden seitlich stehende und in der Krönung liegende Holzfiguren von Heiligen. In die beiden großen Rundbögen der zwei Seitenaltäre, deren architektonischer Aufbau die vereinfachten Grundzüge des Hauptaltars aufweist, setzte Greco als Seitenstücke der »Himmelfahrt Mariä« sinnig »Die Geburt« und »Die Auferstehung Christi«. Zuerst kam die »Asunta« — nun im Besitze von M. Durand-Ruel in Paris — zur Vollendung; sie führt uns wieder Maria vor Augen; ihren Gesichtstypus könnte man vielleicht als den ins Spanische übersetzten Tizians bezeichnen, wie ihn einige Madonnen zeigen; er ist noch nicht so geformt, wie ihn die unter sich ganz gleichartigen Kopfbildnisse der »hl. Maria« im Prado und im Straßburger Museum (0,52 X 0,41), (0,36) aufweisen und er dann häufig wiederkehrt. (Abb. S. 105.) Grecos Auffassung des Marientypus ist wie die Michelangelos trotz der meist jungfräulichen und zugleich lieblichen, selten matronenhaften Darstellung stets ernst und herb. Maria erscheint auf den beiden Bildern als ein kaum zur Jungfrau erblühtes Mädchen von echt spanischem Typus mit fast schwermütigem Ausdruck; ein schmaler gelblich-weißer Lichtstreifen, der mit bläulichem Schimmer in den braunen Hintergrund übergeht, umgibt den Kopf und verleiht ihm einen eigenen mystischen Zauber.

In der Komposition, die unleugbare Verwandtschaft mit Tizians Meisterschöpfung in Venedig zeigt, erhebt sich Grecos Darstellungskunst schon zur vollen Höhe. Schwungvolle Kraft in der Himmelsszene: Maria auf der Mondsichel stehend, schwebt, von Wolken getragen, von Putten und Engeln umgaukelt und gestützt, Verzückung im Antlitz, mit ausgebreiteten Armen zum goldigen Gewölk empor, in dessen Flut zahllose Engelköpfchen untertauchen; ausdrucksvolle Beredtheit trotz der pathetischen Gelassenheit, mit der die den offenen Sarkophag umstehenden zwölf Apostel, die wie die Engel sich nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich hispanisiert haben, das Wunder in sich aufnehmen. Dazu tritt das Spiel der Farben – Grün, Karmin und Gelb dominierend mit da und dort eingeworfenen schwärzlichen Tönen — oft mehr in Widerstreit als in Harmonie nebeneinandergestellt, das dem Bilde einen ganz eigenartigen Reiz verleiht. Schon klingt aus Formen und Farbe ein Ton der sich vollziehenden Malweise an.



DOM. THEOTOCOPULI (EL GRECO) MARIA
Im Prado. Text nebenan

Von den übrigen Darstellungen des Hauptaltars sind die hervorragendsten die der beiden machtvollen, an Michelangelo erinnernden Apostelgestalten; mit großer Wirkung ist der prächtig modellierte, fast bronzefarbene nackte Körper des hl. Johannes — dem Tizians in der Akademie in Venedig nahestehend — mit leicht grauer Tönung der Hautfarbe, der farbenreichen schwungvollen Gewandfigur des hl. Paulus gegenübergestellt, beide gleichbedeutend durch Physiognomie und Gebärde. Die Bildnisse des hl. Bernhard und des hl. Benedikt finden wir später in Pradobildern wieder. Im »Schweißtuch der hl. Veronika« ist der Kopf des Christustypus, wie ihn Grecos spätere Bilder immer aufweisen, ausnahmsweise zur Idealschönheit umgewandelt.



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) GEBURT CHRISTI
Kirche S. Domingo el antiguo in Toledo. Text unten.

Randfigur, in der »Geburt« der des mystischen Greises, in der »Auferstehung« der des Prälaten, hier wie dort, den Bogen der Nische füllend, die himmlische bezw. zum Himmel emporschwebende, zur zweiten Lichtquelle werdende Erscheinung.

Dies führt uns auf die allgemeinen Grundsätze für die Belichtung bei Greco. Sie erfolgt in der Regel durch das sog. Atelierlicht, d. h. durch die von der Nordseite einfallende Belichtung des Innenraumes; seine Richtung ordnet der Künstler nach Bildzweck beliebig an; dabei bleibt aber die Lichtverteilung oft willkürlich und wird in ihrer Wirkung nicht vollkommen folgerichtig durchgeführt. Unter seinen Darstellungen findet sich aber kaum eine, in der dieses Licht die einzige Quelle wäre; schon im »Abendmahl« spielt das von rückwärts anfallende Licht mit herein; eine zweite überirdische Lichtquelle, entweder direkt sichtbar, oder nur in ihrer Wirkung erkennbar, kommt zur Einführung und gewinnt immer höhere Bedeutung für die ganze Bilddarstellung. In diesen beiden Bildern tritt sie zum ersten Male in die Erscheinung: in der »Geburt« verkörpert durch die leuchtende Lichtmasse des wie in einem Nebelschleier schwebenden Sternes mit der Taube des hl. Geistes, in der »Auferstehung« durch das die Gestalt des Heilands umhüllende Lichtgewölk. Noch dient sie aber der Hauptsache nach nur dem Zwecke der Betonung des Mittelpunkts der Komposition und zur Unterstützung des Zusammenschlusses der Figurengruppierung im Verein mit der Architektur oder auch ohne diese. Während in der »Auferstehung« das Außenlicht noch die Oberhand behält, fällt in der »Geburt« dem überirdischen Lichte bereits die Hauptrolle zu. Der Einfluß

»Geburt und Auferstehung Christi«
(Abb. S. 106 u. 107)

Wie Greco die Hauptbilder der drei Altäre durch die Wahl und Verteilung des Stoffes zu einander in innerliche Beziehung brachte, so suchte er auch ihrer Darstellung ein einheitliches Gepräge zu geben. Beim Vergleich der Seitenaltäre zeigt sich dies am klarsten; bei beiden die elliptisch geformte Figurenkomposition, bei beiden das Einschieben einer

des Lichtes auf die Farbe ist jedoch noch nicht auflösend, sondern mehr verklärend, die Farben behalten besonders in der »Auferstehung« ihren Ton und ihre volle Leuchtkraft.

In der »Geburt Christi« begnügt sich aber Greco nicht mit dieser zweiten Lichtquelle allein, sondern stellt noch andere neben sie: in weiter Ferne läßt er den aufdämmernden Morgen die Umrisse der Berge mit schwachem Schimmer umsäumen, der mystischen Figur am Clavicembalo gibt er eine brennende Kerze in die Hand und spielt mit den Reflexen, die diese im Widerstreit mit dem kräftigeren Lichte auf dem Gesichte und dem nackten Oberleib des Alten hervorruft; unter den oberen Rand der Türöffnung, durch die vom Innenlicht bestrahlt die Engel eintreten, läßt er die Mondsichel blinken, die mit silbrigem Schein die Landschaft übergießt, an der Schwelle jedoch vom Innenlicht bekämpft und besiegt wird.

Gefällt sich der Künstler in der Komposition der »Geburt«, die sich besonders durch die geschickte Verbindung der Hirten mit der Hauptgruppe auszeichnet, hauptsächlich mit der Vorführung verschiedener Lichtwerte, so legt er in der »Auferstehung« die Betonung auf wohl abgerundete Bewegungsformen — die allerdings zum Teil zu viel Pose zeigen — treffliche Modellierung und reiche, harmonische Farbengebung. Der Donator — die Prälatenfigur in der »Auferstehung« — ist hier wohl mit Rücksicht auf den Bildinhalt noch nicht wie späterhin im Sinne der Renaissance behandelt und als vollwertig mit in die Figurenkomposition verflochten.



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) AUFERSTEHUNG CHRISTI
Kirche S. Domingo el antiguo Toledo. Text S. 106

In den Bildern der Kirche von S. Domingo el antiguo steht Greco noch im allgemeinen auf dem Boden der Malerei, wie er sie von Italien mit herübergenommen hat; doch deuten schon einzelne Zeichen auf die kommenden Änderungen in seiner Malweise: die Einführung der überirdischen Lichtquelle, die schlankeren Proportionen der Figuren besonders in der »Auferstehung«, die Einschaltung einer mystischen Figur in der »Geburt« und Formen sowie Farben in der »Asunta«. Bezeichnend für das große Anpassungsvermögen des Künstlers ist, daß uns in diesen Darstellungen nicht nur der Typus des spanischen



D. THEOTOCOPULI KREUZAUFNAHME
Madrid, Privatbesitz. Text S. 109

Volkes entgegentritt, sondern auch schon dessen Wesen zu uns spricht.

»Die Entkleidung Christi« (Abb. S. 109)

Die Ausführung dieses Bildes, das 1577 in Bestellung gegeben wurde, fällt sicher zwischen die erst 1581 vollendeten Arbeiten für S. Domingo el antiguo hinein, wofür auch die noch ganz venezianische Farbengebung spricht. Von diesem Hauptbilde in der Kathedrale von Toledo sind zwei Wiederholungen bekannt, beide Fragmente nur des oberen Teiles, das eine im Prado, das andere seit 1884 im Museum von Lyon.

Die früheren Darstellungen zeigten die Figurenkomposition im wesentlichen auf den Zusammenschluß von Einzelgruppen aufgebaut. In der Wiedergabe der »Entkleidung« des auf dem Schauplatz des Erlösungswerkes angekommenen Heilands löste Greco zum ersten Male die Aufgabe der Raumbehandlung bei einer zusammengedrängten Gruppe in glanzvoller Weise: Fast unvermittelt aus dem Hintergrunde auftauchend ein Gewirr von Köpfen, nackten Büsten und Armen, von sich kreuzenden Lanzen und Hellebarden, von reicher, farbiger, blinkender Zier von Kopfbedeckungen einer vorwärts drängenden, sich gleichsam selbst schiebenden Menge von Soldaten, Henkern und anderem Volk, alle in höchster Bewegung, in den Mienen die verschiedensten Gefühle widerspiegelnd, Gleichgültigkeit, bloße Neugier, Spott, Haß, gesteigert bis zur brutalen Mißhandlung. Inmitten dieser Horde, die ihn umtobt und von seit- und rückwärts umklammert, und doch durch meisterliche Anordnung wieder unbeengt, steht Christus, das Antlitz mit den leuchtenden Augen zum Himmel gerichtet in hoheitsvoller Haltung und Gebärde die Ergebung in den göttlichen Willen bekundend, ein Bild erhabenster Ruhe. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die in wirkungsvollen Gegensatz gebrachten Figuren zu beiden Seiten von Christus, des Hauptmanns, vornehm und unbewegt, und des roh zugreifenden Henkers, der sich eben anschickt, ihm die Kleider vom Leibe zu reißen. Die Gefühlswerte des Bildes werden vermehrt durch die Szene zu Füßen des Heilands: ein Henkersknecht bohrt Löcher in das Kreuz, und voll Mitleid und Entsetzen blicken die in eine tiefere Raumebene gestellten heiligen Frauen auf den Vorgang hin. Der schon geschilderten überhöhenden Figurenanordnung mit ihren reichen Einzelheiten verdankt das Bild seinen Haupteindruck: den des Andrängens einer unübersehbaren Menge. Dazu kommt aber noch ein glanzvolles Kolorit: Rot, Grün, Gelb, Blau sind die herrschenden Lokalfarben; am wirkungsvollsten tritt das leuchtende Karmin der Kleidung bei Christus aus der ihn zunächst umgebenden Farbenharmonie des Stahlgrau der Rüstung des Hauptmanns, des satten Grün des Wamses des zugreifenden Henkers und des warmen Fleischtons der beiden halbnackten Figuren hervor.

»Die Entkleidung« gibt in der Christusgestalt ihren allgemeinen Typus, von dem bisher noch nicht näher die Rede war, in der erhabensten Form. Greco faßt ihn nicht als Idealschönheit auf, sondern als eine edle Menschengestalt, wobei der Schwerpunkt auf dem Seelischen der Erscheinung liegt. Fast ebenso wie in der »Entkleidung« erscheint er in den Einzeldarstellungen der »Kreuzaufnahme«, die am häufigsten wiederkehren und meist seiner Spätzeit angehören. Eine der besten dieser Darstellungen (ganz ähnliche in der Kathedrale von Toledo, im Prado und in der Galerie S. M. des Königs von Rumänien) ist im Besitze von D. A. de Beruete in Madrid: Christus hat das Kreuz auf seine Schulter genommen, das er in Inbrunst mit den beiden



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) ENTKLEIDUNG
Kathedrale in Toledo. Text S. 108

sehr ausdrucksvollen Händen umfängt, die leuchtenden Augen des im überirdischen Glanze erstrahlenden Antlitzes sind zum Himmel gerichtet; Bildhintergrund ist graues Gewölk; dieses wird durch grelles, gelblichweißes Licht scharf durchbrochen, das sich um das Haupt des Erlösers zu einem eigenartigen Nimbus formt und zum Teil auch die Konturen des Kreuzes umleuchtet. Eine edle Darstellung, die durch Formengestaltung, Farben- und Lichtgebung gleich ergreifend wirkt (Abb. S. 108) Dieselbe Durchbrechung des Wolkenhinter grundes zeigt ein Bild in der Kirche S. Vicente in Toledo:

»Christus nimmt Abschied von seiner Mutter« (Abb. S. 111)

Das den Nimbus um das Haupt des Erlösers bildende Licht ist kräftiger als bei Maria, deren Kopf es nur mit einem schmalen Streifen umsäumt. Die Darstellung ist tief empfunden. Christus und Maria stehen sich gegenüber. Tiefer Schmerz gibt sich in dem besonders lieblich gestalteten, jungfräulichen Antlitz mit den schwermütigen dunklen Augen Mariens kund; am eindrucksvollsten ist aber die Gebärdensprache: die Hand der Mutter, die die des Sohnes zum letzten Abschied am Gelenk umfaßt hält, vermag sich nicht mehr loszulösen; voll Mitleid blickt Christus auf Maria, zugleich aber verweist er sie, mit der Rechten zum Himmel deutend, auf den göttlichen Willen. Erhabene Ergebung und tiefes Mitleid verschmelzen im Antlitz zu einem innig ergreifenden Gefühlsausdruck. Im Einklang mit der Gesamtstimmung steht die Dämpfung der Töne der traditionellfarbigen Gewandung.

Das Bild in der Galerie S. M. des Königs in Bukarest (0,23×0,20) ist, wie es scheint, eine verkleinerte Replik. Die Werke dieser Sammlung sind dem Verfasser aus eigener Anschauung nicht bekannt; die schwere Erreichbarkeit dieser Galerie und der hohe Wert einzelner Stücke rechtfertigen trotzdem die Besprechung derselben, die sich auf die Daten des Katalogs »Tableaux anciens de la galerie und Charles I, roi de Roumaine« par L. Bachelin und teilweise auf dem Verfasser persönlich bekannte Wiederholungen stützt. (Forts. folgt)

»DIE HEILIGE GROTTE« (SACRO SPECO)

Von E. VON HOERSCHELMANN

(Schluß)

Das wäre aber in diesem Falle das gleiche« kann ich nicht umhin, meinem Cicerone ins Wort zu fallen, »wie Euch ohne Zweifel bekannt, ist die Autorschaft des Trionfo della Morte in Pisa seit langem schon ein Zankapfel der Gelehrtenwelt. Ich für mein Teil halte dafür, daß jenem Riesenwerk der gewaltige Geist Orcagnas unverkennbar aufgeprägt ist, und daß die Gruppe der Bettler und Krüppel z. B. und die durch die Lüfte dahersausende Furie mit dem so viel milderen und im allgemeinen weniger dramatisch angelegten Ambrogio Lorenzetti nichts zu tun hat.« »Auch ich bin dieser Meinung, aber,« und seine Uhr herausziehend, »wenn Ihr meinem Rat folgen wollt, so lassen wir für heute — vielleicht daß Euer Weg Euch noch einmal zu uns führt — die Seconda Grotta beiseite. Es dürfte sonst zu spät werden, auch die Prima Grotta, das heißt die eigentliche Wohnstatt unseres heiligen Vaters, wie dies ohne Zweifel Euer Wunsch sein dürfte, in Augenschein zu nehmen. Nur hier in der Capella di San Gregorio bitte ich noch einmal Halt zu machen!«

Mit diesen Worten ist Fra Gregorio vor einem in seinen Hauptteilen noch wohl erhaltenen Wandgemälde stehen geblieben, das einen Mönch im Kapuzinerhabit darstellt. In schlichter und zugleich vornehmer Haltung, den Strick um die Hüfte gegürtet, blickt die hagere Gestalt mit leidenschaftslosem, aber gebieterischem Gesichtsausdruck und großen, etwas starren Augen gerade vor sich hin. In der Linken hält sie einen Zettel mit der Inschrift: »Pax huic (domui)«. Die Rechte ist mit demonstrierender Gebärde über der Brust erhoben. (Abb. S. 113.)

»Ich weiß nicht, ob Euch bekannt ist« fährt mein Begleiter fort, »daß wie später Petrarca, so auch der Sänger und Prophet von Assisi Sacro Speco besucht hat. Dieser Besuch gilt meines Wissens als historisch verbürgte Tatsache und zwar herrscht die Meinung vor, einer unserer Padri Specuensi habe die Gelegenheit benutzt, den Schätzen unseres Sanktuariums dieses allgemein für authentisch geltende Conterfei des Heiligen Franziskus einzuverleiben. Wie einst St. Benediktus, so hat auch St. Franciscus, wie Ihr wissen werdet, das im Lauf der Jahrhunderte abermals Ausschreitungen aller Art verfallene Mönchtum wieder zu Ehren gebracht und auf die ihm ursprünglich vorgeschriebenen Bahnen zurückgeleitet. Auch sind wir Specuenser stolz darauf, das festgestellt älteste, und sicherlich auch authentische Bildnis des hl. Franz hier in Sacro Speco verehren zu dürfen. Daß es sich hier befindet, gleichsam mit diesen Mauern zu eins verwachsen, das ist gewiß kein bloßes Zufallsspiel, sondern die Vorsehung hat es so gewollt!« und aus jedem Wort und aus den lebhaften Gesten, mit denen er diese seine Rede begleitet, spricht unumstößliche Überzeugung und eine gewisse stolze und sieghafte Stimmung.

Obgleich der Typus des Heiligen, dessen Name FRANCESCO in großen unregelmäßigen Lettern oberhalb des Hauptes angebracht ist, mehr der eines kühl und objektiv dozierenden Dogmatikers, als des Feuergeistes und heißblütigen Gefühlsmenschen ist, als welcher der heilige Franziskus sich sowohl in seinen Gedichten als in seinem Lebens-

gange darstellt, so übt die Vorstellung, daß wir es hier möglicherweise tatsächlich mit einem echten Porträt zu tun haben, gewiß nicht nur auf die Specuenser, sondern auf jeden, der Gelegenheit hat, davor hinzutreten, einen eigentümlichen Reiz aus.

Das mystische Halbdunkel, das den ganzen Raum umfängt, die alten, byzantinisch herben Gebilde, die die Decke schmücken und mit ihren schmalen, langgestreckten Gliedern und weitgeöffneten Augen gleich Wacht haltenden Phantomen die Phantasie gefangen nehmen, alles wirkt hier zusammen, um diesen Zauber noch zu erhöhen.

Aus grübelndem Sinnen, dessen auch ich mich nicht zu erwehren vermag, stört Fra Gregorio mich durch die erneute Mahnung auf: »Nicht zu vergessen, daß ich heute noch, und eh' es Abend wird, wieder in Subiaco sein muß!« Jetzt noch ein flüchtiger Blick auf die altbyzantinischen Plafondmalereien der »Seconda Grotta«, die ursprünglich dem heiligen Benedikt als »Oratorium« diente, ein enger, dunkler Korridor, einige wenige, noch weiter abwärts führende Stufen und ich bin an der Hand meines wackeren Führers in dem eigentlichen Kern des »Sacro Speco , in der »Grotta Prima« angelangt.



DOM. THEOTOCOPULI — ABSCHIED JESU
S. Vicente in Toledo. Text S. 110

Diese zeigt, wie schon erwähnt, unverändert und von Menschenhänden unberührt, die gleichen rauhen Felsenwände wie vor Alters, als ihr einstiger Bewohner als Jüngling und frühreifen Geistes hierher entfloh, um das Bild nicht nur politischer sondern zugleich sozialer und sittlicher Verkommenheit zu vergessen, zu dem das einstige Rom des Cäsar und des Augustus seit den Tagen der Alarich und Attila herabgesunken war. Waren doch seit dem Abzug Attilas kaum vier Dezennien verstrichen, als er vor jenem Schreckensbild hier Zuflucht suchte!

Inmitten einer nischenartigen Vertiefung der Höhle, über der ein zackiges, von der Natur gebildetes Vordach sich im Halbkreis wölbt, erhebt sich in blendendem Weiß eine Marmorstatue. Sie stellt den jugendlichen Einsiedler kniend dar, das Antlitz im Gebet erhoben.

Geisterhaft hebt die zarte Gestalt sich von der rings umlagernden Finsternis ab. Sie ist das Meisterwerk Antonio Raggis, eines Schülers des Bernini und wurde im Auftrag des Abtes der Sta. Scolastica im Jahre 1657 hier aufgestellt.

An der Wölbung, die der Nische und der lebensgroßen Marmorfigur im Mittelpunkt derselben zum wirkungsvollen Rahmen dient, hängen gleich einer matt glänzenden Perlenschnur, dicht aneinander gereiht, unzählige, zierlich aus Bronze gebildete Lämpchen, die nun schon über zwei und ein halb Jahrhundert Tag und Nacht ununterbrochen fortbrennen und den ganzen nachtschwarzen Raum in ein sanftes Zwielicht tauchen.

»Es war im Jahre 1850«, unterbricht Fra Gregorio die Totenstille, die uns umgibt, »da besuchte Ernest Renan, auf einer Studienreise durch Italien begriffen, Sacro Speco, von dem er mit den Worten Abschied nahm: ‚Wer nach Sacro Speco geht, muß gleich wieder umkehren, oder er muß gläubig werden.‘ Wollt Ihr es wohl glauben, daß der Zauber, der hier waltet, selbst dem Verfasser der ‚Vie de Jésus‘ jene Worte entlockte?«

Und wenn dem so ist, Fra Gregorio, wie Ihr sagtet, wie viel mehr mochte der Mystizismus dieser ganzen Atmosphäre den Geist der alten Künstler fesseln, denen gewiß nichts ferner lag, als der Skeptizismus eines Renan

— wie viel mehr mochte derselbe befruchtend auf ihre Einbildungskraft zurückwirken!«

»Daher denn auch der in der Zeit liegende Mystizismus, wie Ihr Euch ausdrückt — ich meine zumal während des Tre- und des Quattrocento — in unserem Sacro Speco kaum wieder erreichte Triumphe gefeiert hat und auch später noch! ja gewiß auch später noch!«

Den Blick auf die wie von einem Schwarm leuchtender Glühwürmchen umkreiste Marmorstatue gerichtet, die Arme über der Brust gekreuzt, flüstert er halblaut vor sich hin: »Wer es nicht sieht, glaubt es nicht — aber ich sehe und glaube!« — — — »Aber jetzt« und mit einer raschen Bewegung rafft mein Begleiter sich aus der sinnenden Haltung auf, in der auch er eine Weile schweigend dagestanden, »jetzt ist es Zeit zum Aufbruch! Es dürfte Euch sonst nichts übrig bleiben, als wenn Euch die Dunkelheit überrascht, zu tun, wie St. Benediktus tat, und in einer der Felsenhöhlen unseres Anienetals Zuflucht vor etwa lauernden Gefahren zu suchen!«

»Zu einer wenn auch nur kurzen Rast«, fährt Fra Gregorio fort, während wir, an die Scala Santa zurückgelangt, aus dem Dämmerlicht der Unterkirche wieder in die Tageshelle treten, »müßt Ihr Euch noch ohnehin Zeit gönnen und nach all der geistigen Nahrung auch dem Körper seine Rechte lassen. Für ein zwar nur frugales Mahl, wie eben unsere Klosterküche es darzubieten vermag, habe ich Sorge getragen!«

Auf die in so gastlicher Weise geäußerte Einladung bin ich dem mir abermals Voranschreitenden in das an die Sakristei stossende Camerino gefolgt, das der Custode auf Fra Gregorios Befehl geöffnet hat.

»Ich hoffe«, bemerkt letzterer, »indem er einen Wandschrank neben dem altmodischen, aber behaglichen Divan öffnet, auf den ich mich, erschöpft von allem, was ich sah und in mich aufnahm, niederlasse, »ich hoffe, Ihr werdet auch ein Glas Wein, das ich Euch bitte auf die Wohlfahrt Sacro Specos und seiner Bewohner zu leeren, nicht verschmähen,« und mit jener Vornehmheit, die in allem, was er sagt und tut, den Mann von Welt und vollendeten Lebensformen kennzeichnet (wie ich später erfuhr, ist mein Führer durch Sacro Speco und seine Schätze aus Malta gebürtig, ist Malteserritter und stammt aus einer alten hochadeligen Sippe), sich verbeugend: »Ich bedauere, daß ich nicht imstande war, Euch ausreichendere Erklärungen zu bieten. Ich beanspruche nicht, ein Kenner zu sein. Wie Petrarca seinerzeit, so bin auch ich verliebt in diese heilige Stätte. Gottbefohlen! Signora, gottbefohlen, und gute Reise!« Damit hat Fra Gregorio, nachdem er meinen Dank für seine Führung und gastliche Aufnahme mit einem flüchtigen Händedruck entgegengenommen, sich dem Ausgang zugewandt. Er trägt sein Haupt in buchstäblichem Sinne so hoch, daß er genötigt ist, den Nacken tief herabzubeugen, indem er die Schwelle der niederen Eingangstür überschreitet. »Wehe, wenn ich mich nicht beuge!« ruft er mir, indem er sich noch einmal nach mir zurückwendet, mit anscheinend heiterem Lachen zu; aber aus dem Ton seiner Stimme tönt ein seltsam zwischen Ernst und Scherz schwebender Klang.

Und das »Sichbeugen« mag dir nicht immer leicht geworden sein, denke ich bei mir, während die hohe Gestalt mit der auch während unseres Rundganges nie versäumten Kniebeugung im Dämmerraum einer angrenzenden Kapelle verschwindet. Ich aber kann nicht umhin, den mancherlei Rätseln nachzusinnen, die hier in der Luft zu liegen scheinen und die auch er, mein Führer durch Sacro Speco, zu raten gibt.

* * *

Wie eigen und bedeutsam bisweilen der Zufall unsere Wege durchkreuzt, davon sollte ich beim Antritt meiner Rückreise nach dem nächsten Ziel meiner Wanderungen, der Stadt der sieben Hügel, heute noch eine drastische Probe erleben.

Ein solcher, wie ich meine, recht tückischer Zufall hat es gefügt, daß die Lokalbahn Subjaco—Mandela den aus den Abruzzen (dem herrlichen Sulmona) herabkommenden Frühzug infolge von Verspätung verfehlte.

Wer aber diesen Frühzug verfehlt, ist genötigt, bis spät abends den nächsten Anschluß abzuwarten. Da ich keine Lust verspüre, die an Naturschönheiten und malerischen Perspektiven überreiche Route: Mandela—Tivoli—Rom bei nächtlichem Dunkel zurückzulegen, so ist mein Entschluß bald gefaßt.

Ein anderer glücklicherer Zufall, so entsann ich mich, hatte ja für Zeitvertreib genügend gesorgt!

Von Mandela aus, hatte ich tags zuvor an der Mittagstafel im »Albergo di Subjaco« sagen gehört, ließe sich eine Fußtour nach einem alten, dem Fremdenpublikum völlig unbekannten Franziskanerkloster mit Leichtigkeit ausführen, dessen pittoreske Lage weit und breit ihresgleichen suche.

Während auf mein Geheiß von der Station aus, nach einem Führer für St. Cosimato, dem





JAMES TISSOT — JOSEPH UND SEINE BRÜDER

Aus »Die Bibel in der Kunst« (1906, Mainz, Verlag Kirchheim & Co.). Text Beil. S. VIII.

erwähnten Aussichtspunkt, gefahndet wird, nehme ich meine »Guida ai Monasteri Sublacensi« zur Hand und blättere in derselben.

Da heißt es Pagina 22 wie folgt: »Der allenthalben verbreitete Ruf des seligen Benediktus veranlaßte eine Anzahl in Vicovaro hausender Mönche, ihn zur Übersiedlung zu bewegen, um ihnen als ihr Oberhaupt vorzustehen. Aber in der Folgezeit lehnten sich dieselben gegen die von St. Benedikt eingeführte Disziplin auf. Ihr Trachten ging danach, ihn vermittelst eines vergifteten Kelches aus dem Leben zu schaffen. Als aber der Heilige über dem Kelche, ehe er ihn an die Lippen setzte, das Kreuz machte, ging derselbe in Stücke, als hätte ihn ein Steinwurf getroffen und so verschüttete sich der in demselben enthaltene Höllentrunk. St. Benediktus aber, der nun wieder sein eigener Herr war, kehrte in seine geliebte Einsamkeit zurück. Also geschah es im Jahre 510.« (Gregorio Magno: »Biografia di San Benedetto«.) Kaum bin ich mit dem Kapitel über das Abenteuer von Vicovaro zu Ende, das nur ein Vorspiel so vieler anderer war, denen, jenen legendarischen Berichten nach, der angehende Reformator des ausgearteten Mönchstums seiner Tage auf seinem dornenvollen Ruhmeswege noch begegnen sollte, da wird mir auch schon gemeldet: »Ein Bursche, der in der Umgegend von St. Cosimato zu Hause, und dessen Führung ich mich getrost überlassen dürfe, sei eben zur Stelle und böte mir seine Dienste an.«

Schon ist die Sonne höher gestiegen, aber noch weht ein kühlender Morgenwind von Saracineska herüber. Unter dem sicheren Geleit meines Begleiters, eines jugendlichen Athleten, wie man deren so häufig in den süditalienischen Bergen antrifft, mache ich mich ungesäumt auf den Weg.

Nach etwa einstündiger Wanderung durch blühende Wiesen und sammetgrüne Felder, deren feierliche Stille nur durch das Jubilieren der Lerchen, die sich über dieselben wegschwingen, unterbrochen wird und durch den Aniene, der bis zu den schon im Altertum berühmten, durch ihn gebildeten Wasserfällen von Tivoli die ganze Talsenkung von seinem Gebrause erdröhnen macht, bin ich an meinem Ziele angelangt.

Kaum hat mein Begleiter an der Glocke des Klosters von St. Cosimato gezogen, so erscheint auch schon einer der Kapuziner in der offenen Torwölbung.

Bei seinem Anblick kann ich nicht umhin, meines Geleitmannes von Sacro Speco zu gedenken.

Beide, sowohl der Benediktiner von Sacro



SACRO SPECO, UNTERKIRCHE HL. FRANZISKUS

Text S. 110

Speco als der Franziskaner von St. Cosimato, ungewöhnlich typische Gestalten, beide noch in der Blüte der Jahre stehend, beide von schöner, aber so scharf kontrastierender Erscheinung, daß dieser Kontrast unwillkürlich den Vergleich herausfordert.

Fra Gregorio, von der Natur eher zum Weltmann als zum Klosterbruder berufen, mit

seinen weichen Zügen und großen dunklen Augen, die in hellem Glanz aufleuchten, wenn er sich mit künstlerischem Eifer für die Natur- und Kunstschätze von Sacro Speco begeistert, gehört sicherlich zu jener Kategorie von Priestern, die notwendig die Frage nahelegen: »Welch eine Laune des Schicksals oder des eigenen Naturells diesen veranlaßt hat, seine stolze, weltmännische Gestalt in die Kutte zu stecken?« Fra Bernardo dagegen in seiner ganzen Erscheinung so herb und streng wie nur eine mittelalterlich mönchische Figur sich denken läßt. Lockige, kurz geschnittene, rabenschwarze Haare umrahmen die scharf geschnittenen Züge. Einen riesigen Schlüsselbund in der Rechten, die schweren Falten des Kapuzinerhabits von der, seit den Tagen des heiligen Franziskus vorgeschriebenen »corda« über die Hüften zusammengehalten, gleicht er einer jener Charakterfiguren der Quattrocentisten, die Andrea Verrocchio, Paolo Pollajuolo u. a. wie aus Bronze gebildet, in ihren Gemälden darzustellen liebten.

Aber trotz dieses seines anachoretisch strengen Aussehens begrüßt Fra Bernardo mich mit aller, einen Jünger des mittelalterlichen Apostels der Liebe kennzeichnenden Urbanität. Frappiert von der ganzen martialisch priesterlichen Erscheinung des Mannes, kann ich mich der Frage nicht erwehren: »Ob er auch wirklich ein in Fleisch und Blut vor mir stehendes menschliches Wesen oder eine Vision aus der oben erwähnten Kunst- und Lebensepoche sei?«

Auf meinen Scherz eingehend, antwortet der Frate lächelnd: »Ich schaue ein wenig finster drein; ich weiß es!« und nach der Art der Italiener, die jede Negation durch energisches Schwenken des erhobenen Zeigefingers zu bekräftigen pflegen: »In Wahrheit bin ich's aber durchaus nicht, kann ich Euch versichern! Und womit kann ich Euch dienen!«

»Wie man mir sagte, gibt es bei St. Cosimato einen Aussichtspunkt, dessen Lage mir als eine bisher in weiteren Kreisen nicht nach Verdienst geschätzte Sehenswürdigkeit geschildert wurde.« — »Allora andiamo a vedere l'antico convento!« Mit diesen Worten schreitet der Frate mir voran, seinen Schlüsselbund schwenkend. Der Dinge harrend, die da kommen sollen, folge ich ihm. Zunächst geht's in den Klosterhof zurück, der Mauer entlang, die in lang gestrecktem Quadratraum einen öden, nur von ein paar verkümmerten Steineichen umschatteten Rasenplatz einschließt. An der Längswand der Mauer, dem Aniene-Tal zu, ist letztere um ein paar Schritt breit eingerissen. Durch die häßlich auseinanderklaffende Mauerlücke, meinen Arm mit dem seinigen stützend, geleitet Fra Bernardo mich eine Reihe schlüpfriger, von Moos überwucherter Stufen hinab, die zu einer zwischen schroff aufsteigenden Felswänden eingeklemmten verwitterten, uralten Holztür führen. Jämmerlich in ihren verrosteten Angeln kreischend, öffnet sich dieselbe gleichsam widerwillig, nachdem der Frate während geraumer Weile das ebenso rostige Schloß vergebens mit einem seiner Riesenschlüssel bearbeitet hat — und vor mir tut sich ein Landschaftsbild auf, das in seiner Art nicht weniger berückend die Sinne gefangen nimmt, als der »heilige Hain« von Sacro Speco und die Danteske Steinmauer des Monte Taleo.

Von einem engen Felsplateau aus überschaut das Auge hier eine Naturszene, wie sie wilder, üppiger, soweit der Ausdruck gestattet ist: dramatischer nicht gedacht werden kann.

Über mir spannt der Himmel sich azurblau aus. Kein Lüftchen rührt sich rings. In bodenloser Tiefe, am Fuß schroff abfallenden Felsgesteins aber, da gischt's und gährt's, als würde dort eben von Naturgewalten eine tobende Schlacht geschlagen. Es ist der Aniene, der nimmerrastende, der sich in zackichtem Lauf die starren Felsenschroffen entlang fortwindet und mit glitzerndem Gürtelband die umliegenden Berge umschließt, auf deren einem ein einsamer Borgo sich mit einem finsteren Häusergewimmel pechschwarz gegen den kristallenen Horizont abzeichnet.

Dies die Szene, die sich dem Eintretenden zur Rechten darbietet. Links steigen die Felsen, die rechts in unabsehbare Tiefe abfallen, amphitheatralisch empor und bilden so die Rückwand des kaum 50 Schritte langen Plateaus, von dessen mit Blumen übersätem Rasen ein Schwall schier betäubender Düfte uns entgegenweht. Inmitten der oberen Felsenwände und tief in dieselben hinein ragen zwei Höhleneingänge, über die in gigantischen Festons 5—6 meterlange Efeumassen gleich einer Reihe phantastisch ersonnener Vorhänge niederhangen.

»Das ist der convento antico« wendet Fra Bernardo sich zu mir, während die langen, schlanken von bizarrer Naturlaune geflochtenen Efeumassen sich raschelnd, als hätten sie demjenigen, der ihre Sprache verstände, allerlei geheimnisvolle Dinge zu erzählen, in wiedererwachtem Morgenwinde bewegen.

Während mein Auge noch entzückt zwischen dem in Sonnenglanz getauchten Landschafts-Idyll dort und dem grandiosen Felsentheater hin und her irrt, hat Fra Bernardo eine der



EDUARD VON GEBHARDT — ES IST VOLLBRACHT

Permanente Ausstellung E. Schulte in Düsseldorf 1906

so kühn wuchernden Efeugardinen zurückgeschoben, um das Sonnenlicht besser in den dämmernden Höhlenraum eindringen zu lassen.

Und was sehe ich!

Ein die rechte Seitenwand der Höhle bedeckendes Freskogemälde, das in der Tat durch die aus den Felswänden ausströmende Feuchtigkeit stark gelitten hat, stellt offenbar den heiligen Benedikt dar, der von den falschen Mönchen von Vicovaro umgeben, den Kelch segnet, der ihn vernichten soll.

»Oh!« rufe ich überrascht dem Frate zu,



LEUCHTER, ENTWURF V. G. WRBA, AUSGEF. V. HARRACH
Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906

der draußen stehen geblieben ist und mit beiden Händen vollauf zu tun hat, um die gewaltigen, bis tief auf den Boden herabfallenden Efeumassen zur Seite zu schieben — »das ist ja die aus Gregors des Großen Biographie des heiligen Benedikt entnommene und in dem Guida ai Monasteri Sublacensi geschilderte Szene des Verrats der Mönche von Vicovaro.«

»Jawohl« entgegnet Fra Bernardo — »die Grotte, in der wir stehen, ist ja eben das antico convento di Vicovaro, d. h. die Grotte war das ursprüngliche Oratorium, dem zu Häupten, an derselben Stelle, wo jetzt St. Cosimato liegt, in der Folgezeit das ursprüngliche Kloster von Vicovaro stand.

»Eine unerwartete Überraschung ist's, die Ihr mir da bereitet habt, Fra Bernardo! — Ich komme eben aus Sacro Speco, müßt Ihr wissen, und war weit entfernt zu ahnen, daß ich hier noch einen Nachhall von all dem vernehmen sollte, was ich dort geschaut und vernommen. Welch ein Paradies ringsum — und welch eine Stille.« »Ihr würdet aber im Irrtum sein, wenn Ihr glaubtet, daß es hier immer so still und so einsam ist, wie heute. An Sonn- und Feiertagen geht's bunt genug zu. Da wimmelt's von Besuchern der Landbevölkerung aus der ganzen Umgegend. Und gar am 21. März, dem Feste des hl. Benedikt, da hättet Ihr die Scharen von Wallfahrern sehen sollen, die aus Mandela, Vicovaro und Saracinesca, das Ihr dort oben gleichsam über den Wolken und dem Himmel näher als der Erde liegen seht, die unseren Klosterhof überfluteten und die von allen Seiten herbeigeströmt kamen, um dem »convento antico« ihre Ehrfurcht zu bezeugen. Das war ein Kommen und Gehen, daß der Boden schier erdröhnte! Alljährlich haben wir tagelang vorher zu tun, um die Felswand nach dem Aniene abzusperren. Wer weiß, wie viele sonst im Gedränge dort ihren Tod finden könnten.«

»Der Bevölkerung der Valle Santa«, fuhr der Frate nach kurzem Schweigen fort, »gilt er heute noch als der vornehmste aller Heiligen und wir Franziskaner müssen es uns gefallen lassen, daß Jahr aus Jahr ein Tausende hierher nach St. Cosimato wallfahren, nicht um unserem Patron, dem Heiligen von Assisi, sondern diesem, seinem Vorläufer, ihren Kultus zu widmen. Übrigens folgen sie damit nur dem Beispiel des heiligen Franziskus, der bekanntlich im Jahre 1228 Sacro Speco besuchte. Dort, an derselben Stelle, dem jetzigen Roseto (Rosengarten), wo St. Benedikt als Jüngling sein glühendes Verlangen nach einer römischen Jungfrau, die er selbst in jener rauhen Felseneinsamkeit nicht vergessen konnte, in freiwilliger Kasteiung an sich strafte, indem er sich, wie Gregorio Magno erzählt, nackend in die Dornenbüsche stürzte, die seine Grotte umgaben, und ihm das Fleisch bis auf die Knochen zerrissen, dort war's, daß Franziskus die heißen Tränen weinte, die auf dieselben Dornenbüsche fielen, die von Stund' an all die tausend Blüten treiben, die heute noch im Rosengarten von Sacro Speco sprießen und die bis an den letzten der Tage nie ausgehen werden.

Und so tun auch wir, wie unser heiliger Vater tat und lassen es an der gebührenden Ehrfurcht für den Schutzpatron der Valle Santa nicht fehlen.«



RICHARD BERNDL — KATHOLISCHER KIRCHENRAUM

Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906

Also Fra Bernardo. Und daß es ihm um den Glauben, »daß die Rosen von Sacro Speco bis an das Ende aller Dinge fortblühen werden«, heiliger Ernst war, daran ließ der sinnende Blick der träumerischen Augen, die ihm gleich zwei schwarzen Sonnen im bleichen Antlitz brannten, keinen Zweifel übrig.

Und so geschah es, daß ich, wenige Stunden später wieder in Mandela angelangt, die Zugverspätung von heute früh, der ich mich als einer tückischen Zufallslaune nur ungern gefügt, jetzt vielmehr als eine Gunst zu betrachten Ursache hatte!

Konnte mir, nach den in Sacro Speco empfangenen Eindrücken doch nichts erwünschter sein, als die unverhoffte Gelegenheit, den Spuren des Mannes, dessen Name gleich einem Siegel dem ganzen Boden der Santa Valle aufgeprägt ist, noch weiter nachzugehen.

SCHMIEDEEISERNER KERZENSTÄNDER
ENTWURF VON PROF. RICH. BERNDL; AUSFÜHRUNG VON REINHOLD KIRSCH-MÜNCHEN
Dresdener Ausstellung 1906



SAKRISTEIGLOCKE
ENTWURF VON R. BERNDL
AUSFÜHRUNG VON R. KIRSCH
Dresdener Ausstellung 1906

Tatsächlich beherrscht dieser Name durch den Wunderbau von Sacro Speco, durch die majestätische Architektur der alten Scolastica, durch die malerischen Ruinen von San Clemente und San Girolamo und die unzähligen Grotteneingänge im Anienetal, die, wie erwähnt, den ersten Anhängern St. Benedikts zur Behausung dienten, nicht nur die landschaftliche Physiognomie, sondern auch den Geist und das Gemüt der Bevölkerung dieses Bodens, der jeden Schritt breit ein Poem ist, heute noch nicht weniger als vor nun 1400 Jahren.

Wie der Dichter der »Göttlichen Komödie« im XXII. Paradiesgesange die Person des Eremiten von Sacro Speco, so besingt Petrarca die erste Stätte von St. Benedikts Wirksamkeit bei Gelegenheit seiner Wanderung durch die Berge und Schluchten der »Santa Valle«. Also verschmelzen sich, gleichsam als folgten sie einem Gesetze innerer Notwendigkeit, die Namen der drei größten Dichter des Mittelalters mit Sacro Speco und seiner Geschichte: der heilige Franz von Assisi, in dem Italien bekanntlich den vornehmsten religiösen Lyriker des »Medio Evo« verehrt, durch sein in der »Seconda Grotta« befindliches Porträt; Dante durch den oben erwähnten Paradiesgesang, endlich der Sänger von Vaucluse, im Gebiete der späteren profanen Lyrik der Rivale seines großen Vorfahren vom »Mont Alverno«, mit den von Begeisterung getragenen Worten:

»Immane devotum Specus quod qui viderunt vidisse quodam modo limen Paradisi credunt.« (Petrarca.)

Wer etwa von Rom aus es nicht versäumt, die Wanderung nach Sacro Speco zu unternehmen, dem wird es, er sei ein gläubiger Christ oder ein moderner Heide, nicht anders ergehen, als es auch einem Ernest Renan erging. Die Schauer dieser Einsamkeit werden ihn erfassen. Die Ideale des christlichen Mystizismus werden wenn nicht anders, so als Reminiszenz in ihm erwachen. Und er wird sich dessen nicht erwehren können: etwas wie ein Auferstehungsglöcklein wird aus diesen Reminiszenzen hervortönen: halbvergessene Klänge aus fernen Jugendtagen werden ihn durchzittern und die nach anderthalbtausend Jahren noch so intensiven Spuren von der Persönlichkeit dessen, der zuerst den Segen der Arbeit, der Kultur, des wissenschaftlichen Strebens in diese Wüste trug, wird ihm die Frage auf die Lippen führen: »Dieser christliche Asket aus dem altheidnischen Geschlecht der Anicier, dieser ehrfurchtgebietende Patriarch, vor dem selbst ein Totilas sich beugte und in den Staub warf, dieser kühne Kämpfer, der auf dem Monte Cassino die letzten Apollo-Altäre umstürzte und an ihrer Stelle das Zeichen des Kreuzes errichtete: was das wohl für ein Mensch gewesen sein mag?«[1])



STÄNDER FÜR OSTERKERZE
ENTWURF VON R. BERNDL
AUSF. VON R. KIRSCH-MÜNCHEN
Dresdener Ausstellung 1906

[1]) Es sei hier noch bemerkt, daß jenes Seite 90 erwähnte Werk: »I monasteri di Subiaco« mittlerweile vollständig erschienen ist, aber nur in einer beschränkten Anzahl von Exemplaren, die, wie die meisten Publikationen »a cura e spese del Ministero della Publica Istruzione (Rom)« im Buchhandel nicht erhältlich sind. Wer ein tieferes Interesse an dem hier behandelten Gegenstande nimmt, hat sich diesbezüglich zunächst an die italienischen Staatsbibliotheken und Museen zu wenden. (D. Verf.)



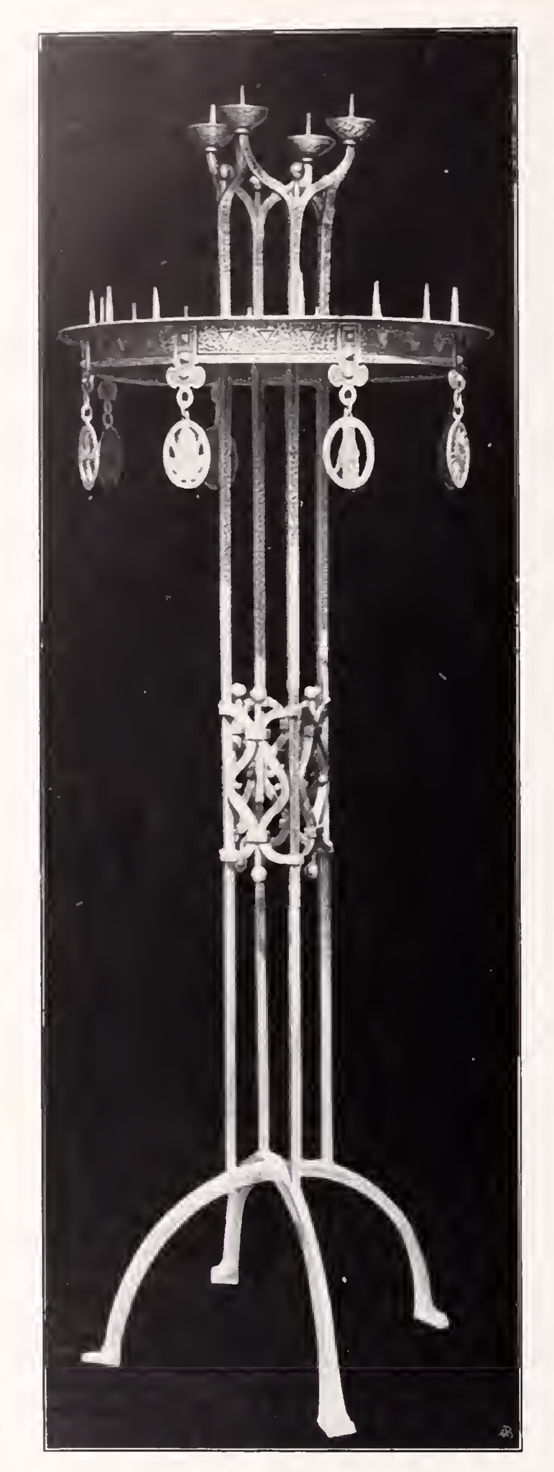
WANDLEUCHTER
ENTWURF VON PROF. R. BERNDL; AUSFÜHRUNG VON R. KIRSCH-MÜNCHEN
Dresdener Ausstellung 1906

WIENER KÜNSTLERHAUS

(Herbstausstellung)

Fünf große Kollektionen und eine Menge anderer guter Bilder. Die ersteren umfassen: Peter Krafft, einen Bahnbrecher für die Kunst in Österreich, der vor fünfzig Jahren gestorben ist; den vor kurzem verstorbenen Maler Anton Schrödl und den ebenfalls bereits aus dem Leben geschiedenen Medailleur Franz Xaver Pawlik; außerdem die noch lebenden Eduard Kasparides, Matthias Schmid.

Peter Krafft kennen wohl die meisten nur als Schlachtenmaler oder er ist ihnen völlig unbekannt, denn seine Werke sind in festem Privatbesitz und es gehört wohl viel Ausdauer dazu, die diversen Schranken zu übersteigen. Dr. Troll, ein Enkel des Künstlers, führt dessen Nachlaß der lebenden Generation vor. Der »Ausfall Zrinys«, die »Tiroler Schlacht«, der »Abschied des Landwehrmannes«, und die »Heimkehr« sind voll sehr genauer und künstlerisch gut wirkender Details, trotzdem haftet ihnen die David-Schule, aus der Krafft hervor-



SCHMIEDEISERNER KERZENSTÄNDER
ENTWURF VON R. BERNDL; AUSFÜHRUNG VON
REINH. KIRSCH-MÜNCHEN
Dresdener Ausstellung 1906

gegangen war, an. »Rudolf von Habsburg und der Priester«, »Arindal und Daura«, »David und Goliath«, »Ossian und Malwine« gehören zu jenen Repräsentationsbildern in denen sich die damalige Zeit gefiel. Anheimelnd ist Kraffts kleines Bildnis seiner Mutter mit seinem so natürlichen Ausdruck. In den »Manfred«-Bildern und in dem Bilde aus seinem Todesjahr, von 1856, Faust am Ostermorgen darstellend, kommt der ganze Historienstil der dreißiger Jahre wieder zum Vorschein.

Von dem kürzlich verstorbenen Maler Anton Schrödl bekommt man durch seine Kollektivausstellung eine ganz andere und bessere Meinung. Seine Bilder, die man früher gesehen hat, machten den Eindruck, als sei Schrödl nur ein geschickter, und wenn auch sehr geschickter Routinier mit fast immer denselben Motiven. Erst jetzt lernt man ihn als Landschafter kennen mit direkt Pettenkofenschen Anklängen. Diese Kollektion enthält viel Gutes und manches Beste.

Matthias Schmid ist uns ein lieber, alter Meister, dessen Bilder in manchem — er malt meist bäuerliche Sujets — an Defregger und Kurzbauer erinnern. Von diesen dreien ist aber Matthias Schmid wohl der Modernste sowohl in der Farbengebung, wie auch in der Technik.

Eduard Kasparides kommt diesmal mit einer langen Reihe von Damenporträts, die bunt untereinander mit Landschaftsbildern die Wände bedecken. Kasparides nähert sich aber bedenklich der Schablone.

Was aber die Plaketten und Medaillen des vor kurzem verstorbenen Franz Xaver Pawlik anbelangt, so wird man bei jedem Stück an Tautenhayn erinnert. Die Ausführung seiner Kleinplastiken ist fein und man bedauert, daß Pawlik uns schon so früh entrissen wurde.

Die Herbstausstellung ist außerordentlich viel mit Porträts — und zwar mit guten — beschickt. Laszlo und Angeli, Marie Rosenthal-Hatschek, Ferraris, Joanovics, John Qu. Adams und Rauchinger mit seiner warmen Farbenstimmung bringen uns gute, treffliche Porträts. Eine eigentümlich freie Mache zeigt ein Damenbildnis von Jehudo Epstein. Als gute Genremaler repräsentieren sich Pontini (»Fahrende Leute«), Jungwirth (»Sommerabend« und »Kartoffelernte«), Heller (Wachauer Studien). Köpf bringt in seinem »Holländischen Interieur« feine Lichtwirkungen heraus. Schattenstein (»Slawonische Bäuerinnen«), Duxa (»Blinde«), Zewy (»Werkstättenbildnis«), Heßl (»Im Kreuzfeuer«) blieben die alten, vortrefflichen Meister.

Vom Auslande ist Willy Hamacher mit vortrefflichen Marinen — Meeresblumen — vertreten. Der Münchener Marcks (»Frühlingsabend«), der Berliner Max Fritz mit guten Nordseemarinen sind gute Künstler. Die Wiener Landschafter sind fast vollzählig erschienen: Darnaut mit einem »Sonnigen Wintertag« und der »Blumenhalde«, Robert Ruß kommt mit einer Gouache (römisches Gartenbild) und einem originellen »Eichenhain an der Thaya«. Ameseder, Koganowski, Kaiser-Herbst, Therese Schachner, Braunthal, Drasche, August Groß, Petrovits, Quittner (»Pariser Dächer«), Karlinsky (»Wienerwald-Bild«), Ernst Payer, Mytteis, Neustädtl, Raimund Wolf (»Einsamer Reiter«), Robert Scheffer (»Bauernküche«) müssen sich diesmal mit einem Pauschallobe begnügen.

Zum Schlusse möchte ich der Karikaturisten Erwähnung machen: Oberländer mit seinen doch ewig frisch und belebend wirkenden Zeichnungen für die »Fliegenden Blätter«, höhnisch wirkende Satiren Schönpflugs und ein im Biedermeierstil gehaltenes Blatt Fischer-Köystrands.

Wien — Karl Hartmann

Verlosung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

Die Verlosung für das Jahr 1906 findet demnächst statt; das Ergebnis wird im Anschluß an den Jahresbericht den Mitgliedern bekannt gegeben.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





MATTHÄUS SCHIESTL Der Kardinal

[illegible] G. m. b. H., [illegible]



MATTHÄUS SCHIESTL — DER SCHUTZENGEL

Farbige Lithographie vom Jahre 1902. Text S. 130 (Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig)

MATTHÄUS SCHIESTL

Von Dr. MAX ETTLINGER

Wenn man die Eigenart eines bildenden Künstlers und seines Schaffenskreises in Worten beschreiben und umgrenzen will, so kann man dabei gewisser allgemeiner ästhetischer Begriffe und Schlagworte niemals entbehren, so sehr man selbst ihre Unzulänglichkeit empfinden mag; denn alle diese Begriffe und Schlagworte sind durch ihren allgemeinen und vielfältigen Gebrauch mehr oder weniger abgenützt und vieldeutig geworden und können deshalb eben das Eigenartigste des einzelnen Falls nicht vollkommen ins Klare stellen. So möchte man sich ein jedes Mal eine neue Sprache wünschen, wenn man einer neuartigen Erscheinung des unendlich mannigfaltigen und unerschöpflich triebkräftigen Lebensreichtums in der Kunst gegenübersteht, und in Ermangelung einer solchen neuen Sprache kann nur der Umstand Ersatz bieten, daß ja neben den beschreibenden Worten in reicher Fülle die verdeutlichenden Abbildungen stehen, nur aus ihrer vertieften und oft wiederholten Betrachtung läßt sich der eigentliche und echte Kunstbegriff ein jedesmal gewinnen und die begleitenden Worte haben ihren Zweck erfüllt, wenn sie zu solchem Schauen, das erlernt und geübt sein will so gut wie das Lesen, immer wieder neu anspornen, das Interesse eben durch die Unvollständigkeit der sprachlichen Andeutung möglichst vielseitig wecken, wach erhalten und auf sein eigentliches, reich lohnendes Gebiet lenken.

Gerade gegenüber einem Schaffenskreis wie dem Matthäus Schiestls empfindet man die Unzulänglichkeit ästhetischer Begriffseinschachtelungen doppelt. Allen Abgrenzungen zwischen bildender und redender Kunst zum Trotz gehen in seinen Werken zeichnerische und poetische Wirkungen so innige Verbindungen ein, daß man den eigentlichsten Gehalt oft fast leichter in einem Gedicht widerspiegeln möchte, als in trockener Prosa; hat doch auch der Künstler selbst gelegentlich einen kurzen Spruch oder auch längere Verszeilen seinen Bildern mitgegeben, damit in jedem Fall ihr Verständnis besser fördernd, als es durch die üblichen einsilbigen Bilder-

benennungen geschieht. Wenn irgend einer, so ist Schiestl ein »Maler-Poet«; er kann nicht nur malen, sondern er gibt »eigenen Ideen lebendige Gestalt«,[1]) er ist nicht nur inwendig voller Figuren, sondern auch inwendig voller Ideen, die bildnerischen Ausdruck suchen und finden. Schiestl ist noch ein Werdender; darum haftet seinem Ausdruck hie und da noch etwas Unausgeglichenes, fast kindlich Unbeholfenes an; wenn er die Idee darstellen will, ist ihm nicht immer auch schon die entsprechende Figur in gleicher Vorstellungsklarheit zur Hand. Aber wo er seine Werke in unermüdlicher Selbstbearbeitung zu Ende geschaffen hat, da findet er für das, was ihn innerlich bewegt, auch den vollkommen klaren, restlos ausgeglichenen, sprechendsten Ausdruck; da offenbart sich der ideelle Stimmungsgehalt seiner Bilder mit zwingender Unmittelbarkeit.

Die poetischen Ideen, welche in Schiestls Schaffen eingehen, sind nicht (wie etwa bei Klinger) hochfliegendem Gedankenüberschwang, sondern schlichtem, volkstümlichem Fühlen entsprungen. Gerade für die naive Volkskunst ist ja das Ineinanderfließen der verschiedenen Kunstgattungen charakteristisch; und aus volksmäßiger Kunstübung ist denn auch Schiestls Entwicklung tatsächlich entsprungen; in dem Schaffen für das Volk findet unser Künstler seine eigentlichste und tiefste Befriedigung. Als ich ihn einmal fragte, wie er eigentlich zur Lithographie gekommen sei, da gab er mir neben dem Hinweis auf den seelisch verwandten Thoma namentlich den charakteristischen Bescheid: »Weil ich so in mehr Häuser komme«. Die Ölgemälde werden — im Glücksfall — an irgend einen wohlhabenden Kunstfreund verkauft und sind damit zumeist für die weitere Mitwelt verschollen. Graphische Blätter dagegen flattern in Mengen hinaus und finden auch in vielen bescheidenen Behausungen eine freudige und oft viel herzlichere Aufnahme.

Schiestl ist ein volkstümlicher und eben darum auch ein im tiefsten Kerne deutscher Künstler. Wie sein großes Vorbild Albrecht Dürer als »ein Deutscher« (so bezeichnete Dürer die eigene Gestalt auf dem Hellerschen Altarbild) und für Deutsche schuf, so weiß sich auch Schiestl in all seinem Fühlen und Streben der Heimat aufs engste verbunden. Eben von einer Reise nach Palästina und Ägypten heimgekehrt und noch voll der empfangenen Eindrücke, schrieb er mir doch: »Orientmaler werde ich deswegen nicht werden, sondern der deutschen Kunst treu bleiben.« In demselben Sinne, in welchem Schiestl ein volkstümlicher, deutscher Künstler ist, ist er auch ein religiöser und christlicher Künstler. Dem christlichen Haus und der christlichen Kirche ist sein Schaffen vor allem geweiht. Wir werden bei der näheren Charakterisierung der einzelnen Werke noch oft Gelegenheit haben, gerade die volkstümliche Religiosität derselben näher zu bezeichnen; da sie sich mit einer zeitgemäßen und doch allgemeinverständlichen Fortbildung des künstlerischen Stils verbindet, gehört Schiestl zu den rühmlichsten und hoffnungsreichsten Vertretern der modernen christlichen Kunst.

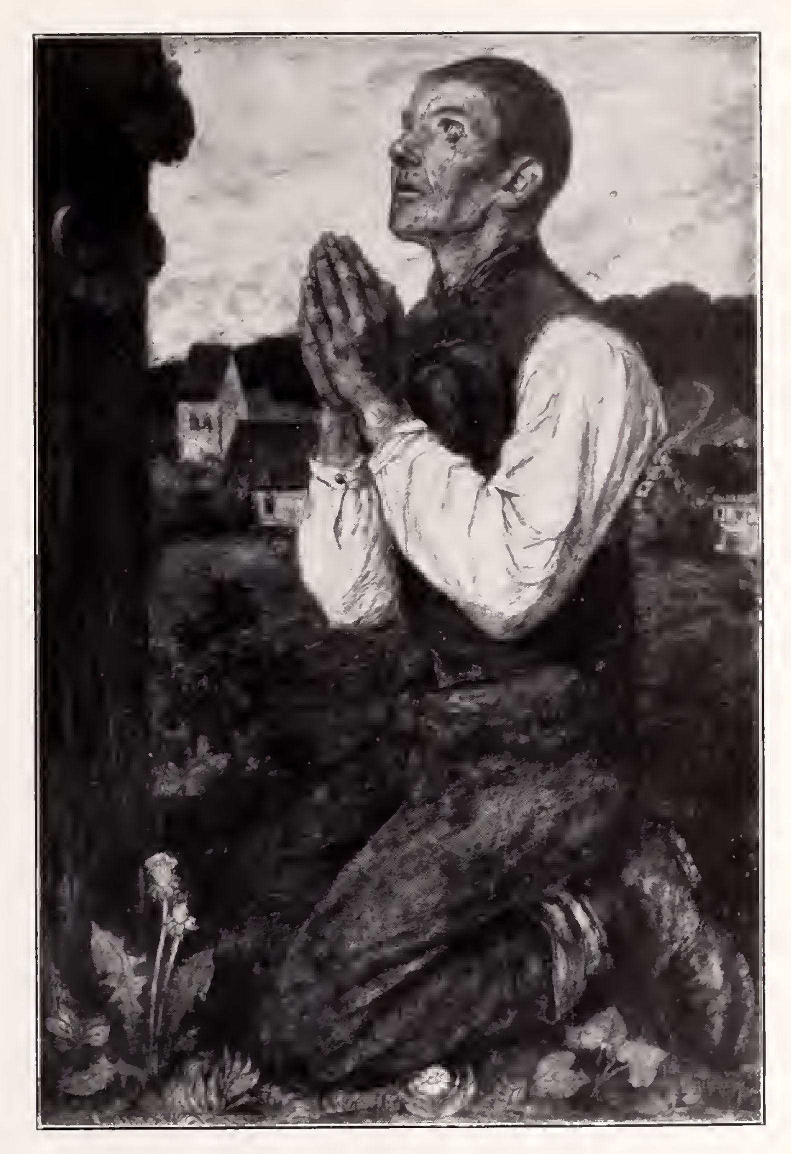
Volkstümlicher Kunstübung, so sagten wir schon, ist Schiestls Schaffen entsprungen. Er entstammt einer Zillertaler Bildschnitzerfamilie und wurde am 27. März 1869 zu Gnigl bei Salzburg, wohin sein Vater übergesiedelt war, geboren. Bereits im vierten Lebensjahr des kleinen Matthäus verzog die Familie nach Würzburg und schon in früher Jugend arbeitete Schiestl in der Schnitzerwerkstatt des Vaters mit, gleich seinen Brüdern Rudolf und Heinz, die unterdes ebenfalls zu namhafter Künstlerschaft emporgewachsen



MATTHÄUS SCHIESTL DER KIRCHGANG (1899)
Gemälde vom Jahre 1899. *Text S. 125*

[1]) So definiert den Begriff Benno Rüttenauer in seinem trefflichen Büchlein über »Maler-Poeten« (Straßburg, 1899).

sind. (Ein gemeinschaftliches Werk der drei Brüder, den St. Annaaltar der Würzburger Adalberokirche, findet man in der Jahresmappe 1906 der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« abgebildet.) Während Schiestl im Atelier des Vaters zehn Jahre hindurch heilige und profane Figuren schnitzte, lebte in ihm schon lange der Wunsch, ein Maler zu werden. In seiner freien Zeit füllte er die Skizzenbücher namentlich mit den köstlichen Landschafts- und Städtebildern des Frankenlandes und in manchem mauerumzogenen, türmereichen Hintergrund seiner späteren Bilder erkennt man die Erinnerung an jene alten, fränkischen Städte, deren eigentümlicher Anblick selbst dem rasch Durchreisenden nicht mehr aus dem Gedächtnis schwindet. Weit wichtiger noch als die stofflichen Nachwirkungen erweisen sich aber die technischen. Vielfach auch mit Reliefschnitzereien beschäftigt, gewann Schiestl von vornherein eine besonders glückliche Hand für die übersichtliche und einheitliche Anordnung der Raumwerte, für die Wahl von solchen Ansichten namentlich der menschlichen Gestalt, aus welchen auf den ersten Blick die Funktionen derselben, ihr ganzes Tun und Gebaren, mit voller Deutlichkeit und Lückenlosigkeit zu erkennen ist. Auch Schiestls Zeichenmanier und ganze Linienführung hat allezeit etwas knorrig Festes, kraftvolles Betonendes gewahrt und wenn die Farbengebung bei ihm in den Hintergrund tritt, manchmal mehr nachträglich in die Gesamtstimmung einbezogen, als ursprünglich mitkonzipiert erscheint, so mag man auch diesbezüglich des Bildschnitzers gedenken, der seine Figuren zunächst unfarbig fertigstellt und sie erst danach bemalt und vergoldet.



MATTHÄUS SCHIESTL DER BETER
Gemälde vom Jahre 1898. Text S. 124

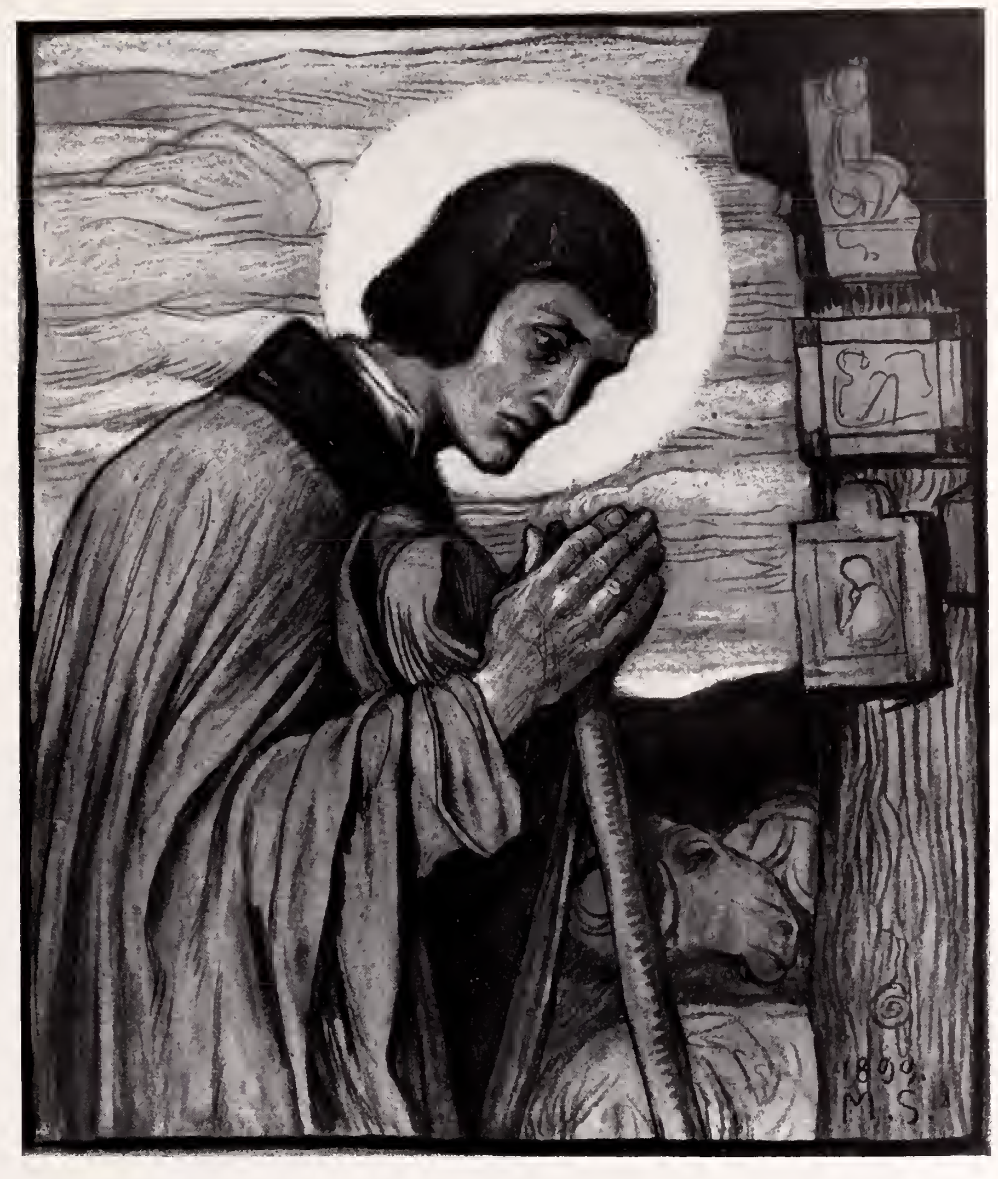
Im Jahre 1893 kam Schiestl auf die Akademie nach München und besuchte nach den üblichen Vorstudien die Malschule bei Wilhelm von Diez, dann die Komponierschule bei Ludwig von Löfftz. Aber heimischer als auf der Akademie fühlte er sich bei den alten Meistern, zumal des Münchener Kupferstichkabinetts und dann der Alten Pinakothek; insbesondere die altdeutschen Meister, Dürer, Grünewald, Schongauer zogen ihn vor allen anderen an. Von ihnen hat er weitaus am meisten gelernt, sich aber trotzdem im ganzen vor einer manierierten Altmeistermanier glücklich bewahrt; nur in nebensächlichem Beiwerk, z. B. in der schematischen Art, wie er in früheren Werken Blumen und Kräuter im Vordergrund zeichnet, mag man einen unselbständigen Nachklang finden. Aber auch dieser ist ganz vorübergehend und nur eine Begleiterscheinung des zunächst auf die Hauptsachen konzentrierten Bemühens, eigene Art und eigenen Stil zu finden.

Das älteste, in Reproduktion zugängliche Werk Schiestls steht noch in näherem Zusammenhang mit dem Kunstgewerbe. Seine »Verkündigung der Hirten«, die 1896 auf

1897 bei einem Preisausschreiben der Münchener Akademie preisgekrönt wurde, ist als Glasgemälde gedacht und kommt daher in der farbigen Wiedergabe, die sich in der Jahresmappe für 1898 findet, nicht zur vollen Geltung. Aber bereits hier sind wichtige Wesenszüge vollkommen ausgebildet; vor allem in der ganzen, geistigen Auffassung und Darstellung des wunderbaren Vorgangs. Nicht wie ein Bote aus gänzlich fremden Welten schwebt der verkündigende Engel zu erschreckten Hörern heran; traulich ans Gatter gelehnt, spricht er zu den ums nächtliche Feuer Vereinten. Wohl blicken sie mit ehrfürchtiger Scheu zu dem Himmelsboten hin und der eine ist fromm in die Kniee gesunken, aber in der Ehrfurcht liegt zugleich ein kindliches Vertrauen. Es ist die Frömmigkeit des christlichen Volkes, die sich in solchen Gestalten ausprägt, jener unerschütterliche Glaube, der im Wunder nichts Unerhörtes, sondern nur die sichtbare Bestätigung innerlichst bekannter Wahrheiten findet, jene Zuversicht, die zu dem himmlischen Herrn aufblickt als ein Kind zu dem Vater. So kniet auch der »betende Bauer« (Abb. S. 123) auf einem der frühesten Tafelbilder Schiestls in unerschütterlich ruhigem Vertrauen vor dem Gekreuzigten, so auf mehreren Zeichnungen (Abb. S. 125) und Gemälden (vgl Jahresmappe 1901, Textbild S. 26) St. Wendelin, der Schäfer, »allein auf weiter Flur«. Über diesen Bildern ruht eine tiefe und echte Stimmung, ähnlich wie sie in »Schäfers Sonntagslied« von Uhland Worte findet. Schiestl hat das St. Wendelin-Motiv in einer späteren Farbenskizze »Das Mittagsmahl« (Abb. S. 141) wieder aufgenommen, die Gestalt ihres Heiligenscheins entkleidend,[1]) und an Stelle des Gebetes die Arbeit setzend. Aber im Grunde ist der dargestellte Typus doch derselbe geblieben, es ist die bäuerlich schlichte, in der Natur und mit der Natur lebende Jünglingsgestalt, aus deren scharfgeschnittenen ernsten Zügen ein frühgewohntes Dasein der Arbeit und des Gebetes spricht, so wie es auch in den kleinen Gestalten des Hintergrundes sich verkörpert. Um sich mit diesem Stoffkreis völlig vertraut zu machen und alle Ungleichheiten im Figürlichen und Landschaftlichen auszumerzen, finden wir unseren Künstler um das Jahr 1898 auf das eifrigste mit diesbezüglichen Spezialstudien beschäftigt; Proben dessen geben zahlreiche Kohlenzeichnungen junger Bauern und Bäuerinnen, Landschaftskizzen fränkischen oder altbayerischen Gepräges (Abb. S. 144) und vieles ähnliche; gerade jene charakteristischen Dorfkirchen, die so ganz mit der umgebenden Landschaft in eins gehen, wie der Bauer mit seiner Scholle, mußten den Künstler seinem gesamten Ideenkreis nach besonders fesseln und immer wieder begegnen sie uns im Hintergrund seiner Bilder, wie z. B. auch auf dem kernhaften St. Wolfgangs (Jahresmappe 1901, Tafel XII). Daß sich aber der Ideenkreis des jungen Künstlers trotz solcher natürlichen Vorlieben durchaus vor Einseitigkeiten bewahrt, zeigt eine ganze Fülle sonstiger Skizzen der damaligen Zeit. Als eine zeichnerische Glanzleistung sei der »Schäfer mit Hund« (Abb. S. 124) besonders hervorgehoben. An diesem Bilde kann man lernen, mit welch einfachen Mitteln ein Meister klarste Raumgestaltung und tiefste Stimmungseinheit zu verbinden vermag. Wie stimmen hier Stellung und Bewegungstendenz der Figuren mit den großen Zügen der Landschaft gänz-

MATTHÄUS SCHIESTL DER SCHÄFER
Zeichnung vom Jahre 1898. Text unten

[1]) Die ursprügliche Zeichnung nebst vielen andren frühen Skizzen findet man in der Abhandlung Alfred Hagelstanges (Wiener »Zeitschrift für graphische Kunst«, Januar 1904) wiedergegeben, worin Schiestl die erste tiefgehende Würdigung erfuhr.



MATTHÄUS SCHIESTL HL. WENDELIN
Zeichnung vom Jahre 1899 Text S. 124

lich überein, wie ist zugleich der Landschaftscharakter mit dem seelischen Funktionsausdruck der Gestalten durchaus in Einklang gesetzt! Versonnene Abendmüdigkeit liegt über dem Ganzen, so etwa wie sie aus Eichendorffschen Abendliedern (»Im Abendrot« u. dgl.) spricht.

Aber in die gleiche Zeit fallen auch Entwürfe von jugendlich frischester Art. Aus den Legendenstoffen, wie sie volkstümliche Überlieferung ausgestaltet, prägt sich Schiestl Bildvorstellungen eigenartigsten und lebendigsten Charakters. Da sehen wir St. Georg im Kampf mit dem Drachen, aber nicht konventionell mit dem Schwerte drautlosstechend, sondern ingrimmig hat der flinke Held dem aufheulenden Untier mit eisengepanzerten Händen den Hals umklammert und würgt es zu Tode; der ritterliche Heilige und die altdeutsche Siegfriedgestalt verschmelzen in solcher Auffassung miteinander. Auf einer anderen Skizze ist die Versuchung des hl. Antonius nicht in der üblichen Weise durch lockende Reizgestalten dargestellt, sondern eine alte Kupplerin redet auf den entsetzt die Ohren zuhebenden Einsiedler eifrig ein, und will ihm das junge Blut aufschwatzen, das sie hinter sich herzieht. Während sich derlei Entwürfe nicht zu fertigen Bildern gestalteten, zeigt uns der »Kirchgang« (Abb. S. 122) eine reife Frucht der Landschafts- und Architekturstudien und echt poetische Allegorie gelingt



MATTHÄUS SCHIESTL MADONNA
Gemälde vom Jahre 1900. Text unten

in der »Alpenfee« (Abb. S. 137), die mit großen, reinen Augen auf uns einblickt, ein Sinnbild ihres ewigen Naturreichs, in dessen freien Gefilden sich Herz und Sinn gesund baden. Zu dieser Gruppe zählt auch noch das köstlich schlichte Bild der Muttergottes (Abb. S. 126), die einer jungen ländlichen Frau ganz ähnlich und doch mit aller Hoheit der Liebe innerlich verklärt vor dem schlichten Dorfkirchlein weilt, aus dem schon so oft der Menschen Flehen um die heiligste Fürbitte zu ihr emporstieg. Man möge sich den Genuß dieses lieblichen Bildes nicht trüben lassen durch die etwas befremdende Zeichnung des Jesusknaben, der mit kindlicher Freude nach der Blume in Mutters Händen greift. Solche Einzelmängel, — denen man ja gerade bei den »Malerpoeten« (man denke an Thoma) öfters begegnet, obwohl sie keineswegs zu deren notwendigen Charakterzeichen gehören — können den Gesamtwert ihrer Schöpfungen nicht wesentlich beeinträchtigen, zumal in unserem Fall, wo ohnehin das Landschaftliche im Gesamteindruck überwiegt und das Figürliche schon fast allzusehr zur Seite gerückt erscheint.

Noch ehe Schiestl dieses Bild 1900 vollendete, hatte er bereits ein anderes Betätigungsfeld gewonnen, auf dem er bisher seine schönsten und auch meist anerkannten Erfolge errungen hat. Eine seiner ersten Lithographien, 1899 zu einem Gelegenheitszweck ausgeführt, »Wie der Fischer Parzival zur Stadt Nantes führet« (Abb. S. 128), ist als Teil eines größeren Parzivalzyklus gedacht. In der Komposition und farbigen Zusammenstimmung ist dieser Versuch noch nicht ganz geglückt; der Künstler will noch zuviel auf einmal geben, mehr jedenfalls, als seiner durch Großzügigkeit wirksamsten Technik vollkommen entspricht. Eine Überfülle des damals bereits angesammelten Studienschatzes, der noch heute zu einem guten Teile der Ausführung harrt, mochte den Künstler dabei ein wenig verführen. Aber im einzelnen enthält auch dieses Blatt bereits ganz vorzügliche Partien. Man beachte namentlich die klare und sprechende Ansicht des Fischers, der mit seinem Gesicht dem reitenden Parzival zugewandt, zugleich über die Schulter hinweg nach der Stadt im Hintergrund deutet. Die Stadtansicht selbst mag man zu gehäuft finden, dagegen weisen wieder die Übergänge von der Stadt in die freie Natur eine Reihe glücklichster Beobachtungen auf. Rasch erlernte Schiestl eine strengere Beschränkung auf das Wesentliche und durch die ansehnliche Reihe von Blättern, die er noch 1899, dann namentlich 1900 und in der nächstfolgenden Zeit schuf, hat er sich zu den Meistern des künstlerischen Steindrucks gestellt, Hans Thoma zur Seite, und ihm in manchem Bezug auch überlegen. Volkstümlich naive Auffassung bildet einen besonderen Reiz des Blattes »Anbetung der Hirten« (Abb. S. 127). Neben der lieblich schlichten Darstellung Mariens fesselt namentlich die Gestalt des knienden Hirten, der ganz in freudiges Staunen versunken auf die Hände gestützt sich vorbeugt. Wie ist auch hier alles aus unmittelbarer Beobachtung der Volksseele ge-

schöpft und doch durch leise Verklärung dem heiligen Gegenstand gemäß gehoben und vertieft! Die alte Naturliebe spricht mit konzentriertem, stillseligem Ausdruck aus dem Blatte »Der Einsiedler« (Abb. S. 131), dem der Künstler den Ausruf: »O, wie schön sein die Wildnussen!« beigefügt hat. Freilich ist's schön in dieser Wildnis, wo der Friede weilt, wo die Vöglein des Waldes zutraulich dem Bruder Klausner nahen und er ihnen predigt, wie weiland der hl. Franziskus. Freilich ist's schön in dieser Wildnis, die unter sorgender Hand schon ihre volle Wildheit verlor, wo die jungen Bäumchen des stützenden Pfahls nicht mehr entbehren und eine wohlausgehauene Treppe aufwärts führt zum schirmenden Felsendach. Als ob es vom lächelnden Antlitz des Eremiten ausstrahlte, so breitet sich ein Hauch ruhvollen Glücks rings in die Weite, nimmt den schroffen Felsen ihre Schreckhaftigkeit, beugt leise die Blumen, Gräser und Büsche und verteilt sich fernhin über alle die dunkelnde Waldeinsamkeit. Ein anderer, minder weicher Naturfrieden atmet uns aus dem Blatt »Der Bergkönig« (Abb. S. 129) entgegen, das man als ein Pendant mit der »Alpenfee« vergleichen möge. Ein rauher Gesell ist dieser Bergkönig mit dem struppigen Rübezahlbart; in der kargen Hochgebirgsnatur, wo nur noch spärliches Leben gedeiht, ist auch er verschlossen und unheimlich finster geworden. Aber unter aller Rauheit, hinter aller Verschlossenheit wohnt doch die sorgende Liebe zu dem Gefährten der Einsamkeit:

»Mei Hoamat is oben
Am Löffler schneeweiß,
Mei Häusl is g'mauert
Aus Schnee und aus Eis.
Die Gamsln, die springen ma'
Zuacha zur Wand
Und die Stoaböck, die fressen ma'
Zahm aus der Hand.«

Auch ungemildert trüben, grausigen Stimmungen weiß der Künstler packenden Ausdruck



MATTHÄUS SCHIESTL — ANBETUNG DER HIRTEN

Lithographie vom Jahre 1900. Text S. 126. (Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig)

zu leihen. Über dem Blatte »Heimgang« (Abb. S. 130) mit der charakteristischen grünlichgrauen Farbentönung liegt es wie herbstlicher Moderduft vom Friedhof her, auf welchen Gevatter Tod sein widerstandsloses Opfer hinweist. Das hoffnungslos stiere Gesicht des lebensmüden Wanderers, seine ganze kraftlos schlappe Haltung, an der nichts mehr recht aushalten will, — der Baum muß ihn stützen und der Stock hängt zwecklos am Arm, den Hut hat er achtlos fortkollern lassen — dies ganze Bild des trostlosen Elends, des »Ichkannnimmer« ist von erschütternder Eindrucksgewalt. Ähnliche Totentanzstimmungen hat Schiestl auf zahlreichen Skizzen durchgeführt, auch damit ein volkstümliches Motiv aufnehmend.

Auf anderen Blättern wieder wählt der Künstler seine Motive aus deutscher Vergangenheit; große Gestalten zumal aus der künstlerischen Schaffensgeschichte stellt er dann in typischer Auffassung vor uns hin, so wie er sie sich während des Lesens und Beschauens ihrer Werke unwillkürlich vorstellte. Den Minnesänger »Ulrich von Lichtenstein« (Abb. S. 132) läßt er uns »anno 1250« schauen, also zu der Zeit, wo dieser romantische Spätling des Minnewesens bereits sinnend auf all die trüben Erfahrungen seiner Liebe zurückblickt und in den Strophen des »Frauendienstes« sein Herz erleichtert. Ganz wundervoll hat Schiestl das typische Augenblicksbild des dichterischen Schaffens getroffen; mit versuchendem Antönen greift die Rechte in die Saiten und in angespanntem Fingerspreizen scheint die Linke letzte Formenprägung gleichsam hervorzuziehen und festzusetzen. Den trüben Ausdruck des nachdenklich vorgebeugten Antlitzes versteht man aus der obigen Interpretation und auch die umgebende, mit der Dichtergestalt so lebensvoll verbundene Landschaft mit hoher Burg und fernen Bergen gewinnt für den, der Ulrichs Dichtungen kennt, noch manche besondere Beziehung. Unmittelbar verständlich ist es, daß den Hintergrund von Erwin von Steinbachs Bildnis (Abb. S. 136) das Straßburger Münster bildet. Damit scheint gleichsam der Inhalt der ernsten



MATTHÄUS SCHIESTL PARZIVAL

Farbige Lithographie vom Jahre 1899. Text S. 126



MATTHÄUS SCHIESTL — DER BERGGEIST

Lithographie vom Jahre 1899. Text S. 127. (Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig)

Gedanken vorweggenommen, denen der große Baukünstler, einen Planentwurf in Händen, nachsinnt. Ursprünglich war dieser Steindruck als Tafelbild gedacht und in der Tat hat Schiestl ähnliche Vorwürfe auch malerisch ausgeführt, obwohl auch dabei die zeichnerische Auffassung vorherrschend bleibt. Dies gilt auch von dem meisterlichen Bildnis des »Kardinals«, welches unserem Aufsatz als Titelbild vorgesetzt ist. Dieser Kirchenfürst, den die scharfgeschnittenen Züge als einen Mann ernster Gedanken und willensstarker Entschlüsse erweisen, ist sicherlich auch ein Freund und Gönner der schönen Künste; Zeugnis dessen das prächtige Buch in seinen Händen und der stolze Turmbau zur Seiten, dessen Vollendung er sich wohl angelegen sein ließ. Ein stil- und stoffverwandtes Bild »Dürer als Knabe« ist bereits im allerersten Heft dieser Zeitschrift (Oktober 1904, S. 11) reproduziert worden.

Wir übergehen eine Anzahl nicht minder trefflicher Steindrucke aus der Zeit um 1900 (namentlich noch der hl. Christoph), um zunächst an einem unausgeführten Entwurf auf einen weiteren Fortschritt Schiestlscher Kunst zu verweisen. Eine kolorierte Kohlenzeichnung »Der verlorne Sohn« meisterhaft auch in der Komposition der beiden Figuren, läßt zugleich erkennen, wie die Farbigkeit allmählich wieder eine größere Bedeutung in des Künstlers ursprünglichen Kompositionen gewinnt. Nur einige wenige einfache Grundfarben sind hier angedeutet und es handelt sich gewiß nicht um Farben allein der Farbigkeit wegen. Wohl aber gehen sie immer bestimmender mit ein in den Zusammenklang der grundlegenden Stimmungsfaktoren. Farben findet man auch mit einer naiven Ungebrochenheit, die ganz dem Gegenstand und Verwendungszweck entspricht (möchten doch derartige Werke in den christ-

lichen Kinderstuben manch süßliches Machwerk verdrängen!), angewendet in dem lieblichen Bilde» Das Schutzenglein« (Abb. Seite 121). Wie die Farben, so ist auch die gesamte Darstellung dem kindlichen Fassungsvermögen aufs reizvollste angepaßt. Gleichsam ein anderes besseres Selbst des Kindes, berührt Schutzenglein warnend dessen Schulter. Auch unter seinem Blumenkranz blickt nur ein zweites süßes Kindergesicht hervor; der herbstliche Wald schließt solch holde Zwiesprache ab von all der weiten Welt, die dem ahnungslosen Engelkind noch in glücklichen Fernen verschlossen ist.



MATTHÄUS SCHIESTL HEIMGANG
Lithographie vom Jahre 1900. Text S. 128

Die reifste und feinstabgewogene Mitverwendung der Farbe scheint mir Schiestl in dem köstlichen Blatt »Almosen des Armen« (Abb. S. 133) erreicht zu haben, das in seiner Motivwahl, zumal in der abgezehrten Bettlergestalt, wieder an die Totentanzreihe erinnert. Damit Hand in Hand geht ein glückliches Wiederanknüpfen an die bäuerlichen Motive. Eine erdhafte Stimmung geht schon von der schollenbraunen Grundtönung aus, die zwischen gelbbraun und rotbraun spielt; erdentwachsen wie der Bettler, der auf dem Boden kauert, erscheint auch die sorglich vorgebeugte Gestalt des Spenders, der von dem Brote austeilt, das seiner Hände Arbeit der Scholle abgewann. Ganz besonders glücklich ist hier auch die landschaftliche Umgebung in einfachen, farbig gestuften Flächen und sparsamen Baumumrissen gegeben, dem Notwendigen des Vordergrundes, Gräser und Blumen mit wenigen Farbenstrichen (nicht mehr jener altmeisterlichen Kleinarbeit) vollkommen genügt. Nirgends wird man in dieser Ganzheit etwas vermissen und gerade die Beschränkung auf das Wesentliche macht alles erst recht lebendig.

Eine weit ausgiebigere Verwendung der Farbe begegnet uns auf dem Blatt: »Wie Albrecht Dürer auf seiner Reise nach den Niederlanden bei Sulzfeld am Main vorbeifährt am 16. Juli 1520«. Aber wie uns hier die Buntheit bereits über die Grenzen des Steindruckgemäßen hinauszugehen scheint, so findet sich auch in der Komposition wieder etwas von jener Überfüllung, der wir bereits im Parzivalbild begegneten. Manche mögen das wohl auf Rechnung des historisch bestimmteren Stoffes setzen, der reichere Ausführung bezeichnender und belehrender Details verlangt; uns will es eher scheinen, als gebe sich darin wieder das Übergangsdrängen im Künstler selbst kund, den wir nun wieder einen neuen Entwicklungsschritt vollziehen sehen.

Bisher hatte Schiestl vorwiegend für das christliche Haus geschaffen. Vom Jahre 1902 an sehen wir ihn immer mehr den größeren Aufgaben zugewendet, welche der Schmuck weiter Repräsentationsräume und insbesondere des Kircheninnern dem Maler bietet. Alle volkstümliche Kunst läßt sich ja in zwei Hauptkategorien teilen, je nachdem sie mehr auf Intimität oder auf Monumentalität abzielt. Die intime Kunst wendet sich mehr an den einzelnen, die monumentale Kunst wirkt mehr auf die Gesamtheit. Da sich aber die Menge letzten Endes doch aus den einzelnen zusammensetzt, ist es der ganz natürliche Entwicklungsweg eines Künstlers, der reiner Wirkung gewiß sein will (und jeder große Künstler will in die Weite wirken, nicht nur »l'art pour l'art« treiben), daß er von der intimen sich zur monumentalen Kunst erhebt. Diesen Weg ist auch Schiestl gegangen und einen glücklichen Antrieb empfing er dabei auch durch eine äußere Anregung, die freilich leider nur zu Entwürfen, nicht zu vollendeten Werken führte. Im Jahre 1902 beteiligte sich der Künstler an einem Wettbewerb für die Ausmalung des Rathaussaales zu Wasserburg, der unterdes bereits von andrer Seite seinen Schmuck empfangen hat. Schiestls Entwurf, von dem wir eine Gesamtskizze und zwei einzelne Teile (Abb. S. 134 und 135) wiedergeben, hätte wahrlich ein besseres Los verdient. An der Hauptwand



MATTHÄUS SCHIESTL DER EINSIEDLER

Lithographie vom Jahre 1900. Text S. 127. (Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig)

gedachte Schiestl in zwei großen Bildern wichtige Momente aus der Geschichte der Stadt: ihre Erbauung und ihre Übergabe an die Wittelsbacher, darzustellen, in der Mitte Konrad, den letzten Grafen. Darüber hin sollte sich ein Bilderfries ziehen, dessen einen Teil die Stiftung des Spitals zum hl. Geist (Abb. S. 135) gebildet hätte: »Anno 1314 stiftete der Ritter und Pfleger Zacharias von Hohenrain das Spital zum hl. Geist.« Kniend bietet der Stifter das Modell des Spital- und Kirchenbaus dar, den Blick fromm nach oben gerichtet, ein Bild der Andacht und werktätigen Nächstenliebe, wie deren Schiestl so manches schuf. Vor ihm kniet ein abgezehrter verkrüppelter Bettler, auch er an manche andere Schöpfung des Künstlers erinnernd. Solche, die in der Kunst grenzenlose Abwechslung lieben, werden sich vielleicht daran stoßen, bei unserem Künstler eine gewisse Anzahl von Grundtypen in häufigen Variationen wiederkehren zu sehen. Solche bedenken nicht, daß wie in der gesamten Kunstentwicklung, so auch in der Entwicklung des einzelnen eine sichere Tradition das beste Prinzip des Fortschritts ist. Immer tiefere Ausbildung und Vervollkommnung ursprünglich empfangener Eingebungen, nur dieser Fleiß, den keine Mühe bleicht, führt zur Höhe der Vollendung. In Schiestls Schaffensentwicklung eint sich diese stete Selbstbearbeitung mit einer reichen und immer wieder neu bereicherten Fülle eigenartiger und mannigfaltiger Konzeptionen. So finden wir auch unter den Wasserburger Entwürfen neben den bisher erwähnten ernsten Teilen ein so fröhlich-liebliches Bild, wie das junge, musizierende Paar (Abb. S. 134), welches neben dem Aufgang zum Musikchörlein seinen Platz erhalten sollte. Im Gesamtentwurf war es noch tanzend gedacht, dann setzte Schiestl eine ruhigere, besser zusammengehende Komposition an die Stelle.

Die ersten ausgeführten größeren Gemälde Schiestls fanden im Kircheninnern ihren Platz. Ein stolzes Bild St. Michaels zeigt den Erzengel, das siegreiche Kreuzbanner in Händen und den züngelnden Drachen zu Boden tretend. Die zeichnerische Ausführung kommt hier



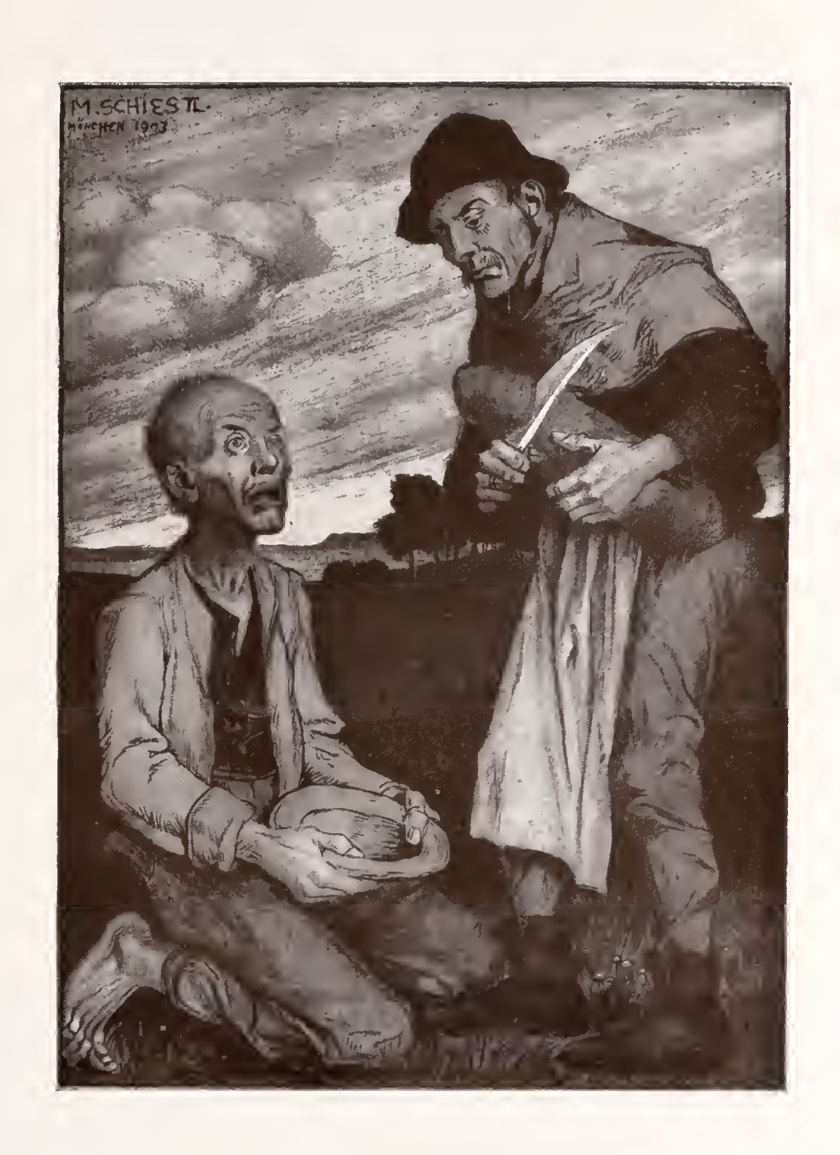
MATTHÄUS SCHIESTL ULRICH VON LIECHTENSTEIN
Lithographie v. J. 1900. Text S. 128. (Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig)

der dekorativen Wirkung nicht ganz gleich; so schön etwa die Flügel gebreitet sind, so vermißt man doch die organische Deutlichkeit ihres Ansatzes. Im ersten Moment glaubt man eher eine jugendliche Rittergestalt, einen St. Georg etwa, als den Erzengel zu erkennen. Einen großen Fortschritt dagegen zeigt die ebenfalls von dekorativen Rücksichten bestimmte, freudige Farbigkeit. Ein hymnusartiger Schwung liegt in dem Ganzen, wie ihn die beigefügten Verse in Worte fassen:

»Draconis hic dirum caput
in ima pellit tartara
ducemque cum rebellibus
coelesti ab arce fulminat.«

Ähnlicher Ausführung wie dieser St. Michael waren wohl die beiden Darstellungen St. Georgs und St. Florians, deren unzugängliche Originale der Künstler für den Reproduktionszweck in Zeichnungen wiederholt hat (Abb. S. 138 und 139). Streng ist nun die Auffassung des hl. Georg geworden, nicht mehr so unbändig kraftvoll und siegfriedhaft, wie einst auf dem Jugendentwurf. Hochaufgerichtet, den Flamberg haltend, ragt die ritterliche Gestalt vor dem Wolkenhintergrund empor, unbeugsam, wie die Felsen in der Ferne. Als ein riesenhafter Nothelfer ist auch der »heilige und hochberühmte Ritter Florian« gedacht, der von Himmelshöhen sicher rettend naht, während die winzigen Menschlein verängstigt zu seinen Füßen wimmeln.

Durch solche Vorarbeiten großen Stils geschult, konnte Schiestl in den jüngstverflossenen Jahren an ein monumentales Werk im vollsten Sinne des Wortes herantreten, an die malerische Ausschmückung der Kaiserslauterner Marienkirche. Das im Jahre 1903 erlassene Preisausschreiben verlangte zur Ausstattung der beiden Seitenwände im Querschiff Tafelbilder in Gestalt von Triptychen; der Stoff sollte dem Marienleben oder der Marienverehrung entnommen sein. Das aus den namhaftesten Künstlern gebildete Preisgericht sprach Schiestl 1904 den ersten Preis zu und er widmete dann die Jahre 1905 und 1906 vornehmlich diesen beiden großen Werken. Das eine ist dem Kreise des Marienlebens, das andere dem der Marienverehrung entnommen, und doch führt uns auch jenes recht eigentlich zur Marienverehrung, indem es den tiefsten Grund derselben vor Augen führt. Zunächst vollendete Schiestl das Bild »Maria als Königin aller Heiligen« (Abb. S. 142; eine farbige Abb. folgt in einem der nächsten Hefte dieser Zeitschrift). Vor den Mauern und Türmen der goldenen Gottesstadt sammelt sich die Schar der Heiligen um den Thron der Himmelskönigin. Ein jeder von ihnen ist in seiner ganzen Erscheinung, in seiner äußeren und inneren Haltung aufs klarste charakterisiert und zum Typus durchgearbeitet; vielen unter ihnen sind wir bereits auf früheren Werken des Meisters in ähnlicher, aber niemals in gleicher Gestalt begegnet. Der hl. Bonaventura, der auf der Evangelienseite im Vordergrund kniet, erinnert uns alsbald an den Kardinal des Tafelbildes und durch einen näheren Vergleich kann man wohl miterfahren, wie sich im Geiste des Künstlers die Vorstellungen aus- und umgestalten. Der Ausdruck ist nun ernst in Andacht gesammelt, wie auch gemäß der dargestellten Einzelpersönlichkeit ein mehr intellektueller und romanisierter. Dahinter die drei heiligen Ordensmänner Dominicus, Antonius der Einsiedler und Canisius gemahnen in manchem an die Klausner und Einsiedler früherer Blätter und Studien, während das hl. Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde unseres Wissens eine völlige Neuschöpfung des Künstlers, und zwar eine auf den ersten Wurf geglückte, bedeutet. Daß aber die schönsten Ergebnisse



Nach der farbigen Originallithographie aus der Jahresmappe pro 1903, Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien. Text S. 130

MATTHÄUS SCHIESTL
ALMOSEN DES ARMEN

doch allemal aus der völligen Durcharbeitung oftgeformter Entwürfe entspringen, das lehrt die Gestalt des hl. Wendelinus auf der Epistelseite, der an seinen Hirtenstab gelehnt, zu Maria aufblickt, ein Bild innigster Andacht, von schlichtester und ergreifendster Art. Während der hl. Franziskus nebenan wieder der Gruppe der Ordensmänner verwandt ist, sehen wir in der Bischofsgestalt des hl. Pirminius im Vordergrund jene Vorstellung mit vollkommener Eindrucksfülle durchgeführt, die bereits in dem St. Wolfgangsbildnis von 1899 mitarbeitet, und die hl. Notburga, welche im Hintergrund bescheiden zu Boden blickt, erinnert uns an einen Glasfensterentwurf aus des Künstlers Frühzeit. Voll lieblicher Eigenart ist der hl. Knabe Hermann Joseph, der zunächst dem Throne kniet. Wir sehen ab von einer näheren Charakterisierung der beiden Flügelbilder, die den weihevollen Kreis abschließen und wenden uns zu seinem beherrschenden Mittelpunkte. Als die mildkönigliche Frau und Mutter ist Maria gebildet, die liebevoll auf die Hilfesuchenden herniederschaut, während uns das göttliche Kind mit durchdringendem Auge in die Seele blickt, die Rechte zum Segen erhebend. — Der schweren Aufgabe, eine solche Fülle der Gestalten äußerlich und innerlich zu vereinen, bei aller individuellen Charakteristik des einzelnen doch einen Gesamteindruck feierlicher und erhebender Art zur Vorherrschaft zu bringen, hat der Künstler die ganze Kraft seines Könnens gewidmet und die scheinbar weitgehende Buntheit der Farben mit vollem Bedacht den Beleuchtungsverhältnissen angepaßt, in denen das Werk seinen endgültigen Ort fand.



MATTHÄUS SCHIESTL MUSIK
Detailstudie (farbig) zu Abb. S. 135 unten

Die Erfahrungen dieser Schaffenszeit wußte Schiestl dann bei dem zweiten Triptychon, der »Anbetung der Hirten« (Abb. S. 143) um so mehr zu nutzen, da er den gleichen Stoff bereits 1900 in einem Steindruck dargestellt hatte. Auch hier ist ein Vergleich überaus lehrreich und zeigt insbesondere, wie manche intimere Züge, die dort durch Verwendungszweck und Technik gestattet sind, hier von der monumentalen Auffassung verboten und durch entsprechendere ersetzt werden. Die geringere Anzahl der Figuren ermöglichte dem Künstler hier noch mehr als bei dem ersten Triptychon

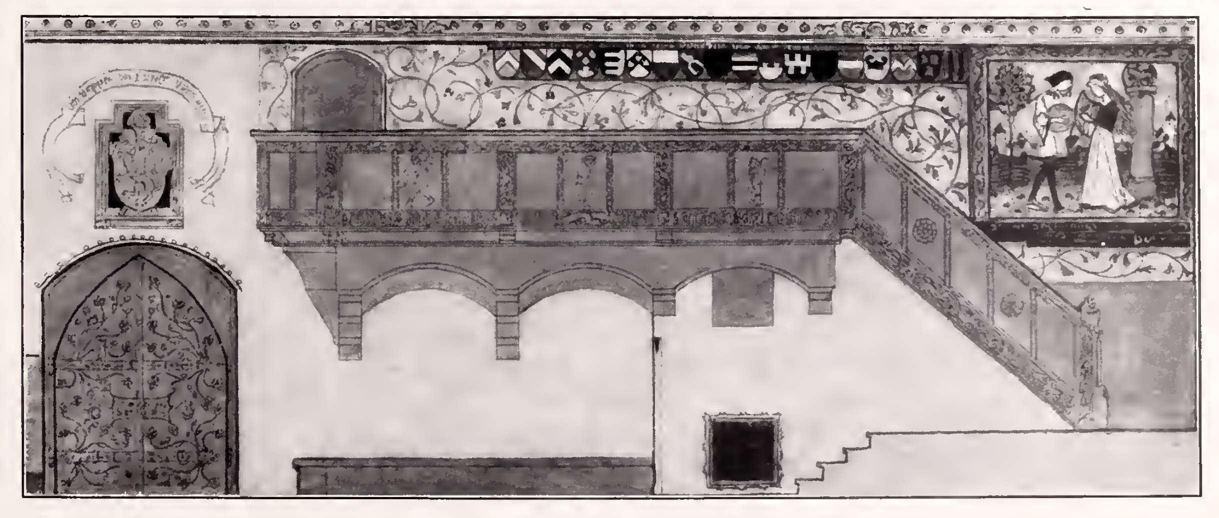


MATTHÄUS SCHIESTL ENTWURF FÜR DIE WAND EINES RATHAUSSAALES (LINKE HÄLFTE)
Wettbewerb für Wasserburg, 1902. Text S. 130



MATTHÄUS SCHIESTL SPITALSTIFTUNG
Farbige Detailskizze zu Abb. S. 134 unten

die großzügige Konzentration der Darstellung. Maria, die reine Magd, blickt mit demütigem Mutterstolz auf den Verkündeten, mit treulicher Sorge und andächtiger Scheu nahen sich ihm die Erwachsenen alle und mit kindlichem Zutrauen, das sich von der ahnungslosen Hinnahme des Wunderbaren bis zum betenden Schauen derer, die reinen Herzens sind, abstuft, umgeben die Kleinen das himmlische Kind. Auch in diesem Werk sind die Darstellungen der Andacht dem Meister ganz besonders geglückt, wie man ja auch sonst häufig gegenüber der zeitgenössischen Kunst die Beobachtung machen kann, daß die psychologische Darstellung religiösen Sehnens der künstlerischen Verherrlichung der Sehnsuchtsziele überlegen bleibt. Eine Meisterschöpfung ist der kniende Beter vorne im Mittelbild auf der Epistelseite, der die Augen niedergeschlagen hält, aber man sieht es ihm an, seine Seele sucht ihren Heiland. Die Gestalten auf den Seitenflügeln wagen es kaum, dem heiligen Ort zu nahen und werden gleichsam von ihrem guten Engel herzugenötigt. — So gewinnt in diesen beiden bedeutenden Schöpfungen eine hier nur anzudeutende Fülle religiöser Lebenserfahrungen sichtbare Gestalt, jener Erfahrungen, deren alle Menschen fähig sind und



MATTHÄUS SCHIESTL ENTWURF FÜR DIE HAUPTWAND EINES RATHAUSSAALES (RECHTE HÄLFTE)
Wettbewerb für Ausmalung des Rathauses in Wasserburg. Text S. 130

welche den Wechsel der Generationen überdauern. Zu Werken solcher Art werden an geweihter Stätte noch spätere Geschlechter bewundernd aufblicken, wenn die meisten, die heute nur auf »moderne« Eintagsgefühle wirken, längst vergessen sind. —

Matthäus Schiestl steht heute in der Blütezeit seines Schaffens; wem ein Einblick in die Art und Zahl seiner Entwürfe vergönnt wurde, der steht immer wieder überrascht von ihrem Reichtum und muß von der Zukunft noch Grösseres erwarten, als die bisherigen Tage gebracht. Um auch von diesem Ideenschatz eine Vorstellung geben zu können, seien zwei einander entsprechende Zeichnungen ausgewählt, die hoffentlich recht bald neben anderen als Lithographien zur Ausführung kommen, und die wieder einen neuen Blick in Schiestls Vielseitigkeit gewähren. Die romanischen (Abb. S. 140 links) und gotischen (Abb. S. 140 rechts) Steinmetzen sind nicht nur mit dem geistigen und bildnerischen Auge prächtig geschaut und in den Einzelheiten mit aller Klarheit und Lebendigkeit durchgeführt, sie werden zugleich auch zu typischen Darstellungen der beiden mittelalterlichen Stilweisen, wie man sie eigenartiger kaum erdenken könnte. Das massige, wehrhaften Burgbauten gleich auf dem Boden sich festigende der romanischen Bauart wird prächtig mit der himmelstrebenden Grundtendenz der Gotik kontrastiert und die Kühnheit, mit der die gotischen Steinmetzen vor den freien Himmel gesetzt sind, die weite Welt ferne zu Füßen, ist mehr als glücklicher Einfall eines ideenreichen Malerpoeten, sie ist abermals ein Zeugnis genialen Wollens und Könnens. Uns aber sei sie zugleich ein Symbol für die Gesamtrichtung von Schiestls Schaffensweg, der stets unter dem Zeichen stehen möge: Excelsior!



MATTHÄUS SCHIESTL ERWIN VON STEINBACH

Lithographie vom Jahre 1900. Text S. 128



MATTHÄUS SCHIESTL — ALPENFEE

Gemälde vom Jahre 1899. Text S. 126

DER PLAN VON MICHELANGELOS SIXTINADECKE

Von ANTON GRONER

(Fortsetzung)

Die Propheten und Sibyllen

Den Hauptteil des Gewölbeschmucks, die neun Scheitelhistorienbilder, umrahmt an den sich abwärts rundenden Teilen ein Kranz von zwölf sitzenden Riesengestalten, Propheten und Sibyllen. Von ersteren sind es sieben, von letzteren fünf, da Michelangelo den Vertretern der alttestamentlichen Offenbarung die besonders in die Augen fallenden Sitze über dem Altar und dem Eingangsportal, den Anfang und Schluß der Reihe, ausschließlich vorbehielt und nur an den Langseiten abwechselnd Sibyllen als Verkündiger des Messias in der Heidenwelt einreihte.

Den vier großen Propheten (Isaias, Jeremias, Ezechiel, Daniel), die ihre Anwesenheit nicht zu rechtfertigen brauchen, gesellte der Künstler von den zwölf kleinen den Jonas, Joël und Zacharias bei. Steinmann erklärte sich die Anwesenheit Joëls und Zacharias' mit einer Rücksichtnahme auf die Liturgie, wo jener in der Messe vom hl. Geist, dieser am Palmsonntag verwertet ist.[1] Dabei hat er freilich die Hauptsache vergessen, nämlich alle kleinen Propheten, die jahrsüber »an den zahllosen in der Kapelle Sixtus' IV. mit Vigilien und Messen festlich begangenen Feiertagen« [2]) zu Wort kommen, zu verzeichnen und uns dann einen einleuchtenden Grund zu sagen, warum aus der sicherlich beträchtlichen Liste gerade Joël und Zacharias ausgewählt wurden. Der in der Kunstgeschichte allzu beliebt gewordene Hinweis auf die Liturgie läßt uns hier wie in vielen anderen Fällen genau so klug als wir zuvor waren.

Mit der Auswahl des Jonas, der nach Christi eigenen Worten von jeher als Vorbild seiner Grabesruhe und Auferstehung galt, für den Sitz über dem Altar soll Michelangelo auf die beiden Eckbilder an der Altarwand, welche Prototypen der Erlösung (Rettung Israels durch die Eherne Schlange und durch Esther) enthalten, sowie auf den Hochaltar unten, wo sich das Geheimnis der Erlösung in der Messe fortwährend wiederholt, Rücksicht genommen haben.[3] Allein dies ist sicherlich des Künstlers Absicht nicht gewesen. Zacharias sitzt ja doch ganz ebenso wie Jonas zwischen zwei Vorbildern der Erlösung, ohne jemals selbst als Vorbild Christi gegolten zu haben.[4] Wenn der Künstler sich den Jonas als Prototyp der Grabes-

[1]) II, 347 ff. 351 f.
[2]) II, 180.

[3]) II, 217 f. und an mehreren andern Stellen.
[4]) Vgl. über den wahren Sinn der vier Eckbilder die Angaben weiter unten, sowie Archiv f. christl. Kunst, 1906, S. 74, Anm. 2. Die richtige Deutung der vier Typen steht übrigens, wie ich nachträglich sehe, schon längst bei de Waal, Rompilger, [8]1904, S. 312, ([6]1900, S. 292).



MATTHÄUS SCHIESTL HL. GEORG
Kohlezeichnung vom Jahre 1904. Text S. 132.

ruhe und Auferstehung Christi gedacht und mit dem Propheten über dem Altar auf den eucharistischen Christus hätte hinweisen wollen, würde er dann nicht besser den Jonas an die Eingangswand über Ghirlandajos Auferstehung Christi und über den Altar den Malachias, den Propheten des eucharistischen Opfers, gesetzt haben? Was wäre das für eine bella cosa gewesen! Und der Gedanke liegt so nahe, daß Michelangelo hätte daran denken müssen, wenn ihm überhaupt derartige Beziehungen in den Sinn gekommen wären. Oder, wenn er gerade den Jonas als Vorbild des Auferstandenen über dem Altar haben wollte, warum hat er ihn dann nicht so dargestellt, wie man die Figur auch wirklich am häufigsten erklärt hat, als den Wiedererstandenen, der eben dem dunkeln Grab im Bauch des Wals entrann und nun in »blendendem Erstaunen« über das wiedergeschenkte Tageslicht voll Freude und Begeisterung zum Himmel blickt? Allein diese Auffassung ist zweifellos falsch. Jonas ist vielmehr deutlich charakterisiert als der trotzige Titane in seiner Streitrede mit Gott oder, wie ihn Justi [1]) drastisch nennt, als der »blasphemierende Rüpel«. Als Prototyp des eucharistischen Christus sitzt er also sicher nicht hier.

Der Hinweis auf die Liturgie und die Methode, in jede einzelne Darstellung ein möglichst großes Maß mittelalterlicher Symbolik hineinzudeuten, können auch hier wie beim Scheitel- und beim Wandhistorienzyklus die Absichten des Künstlers nur verdunkeln und das Verständnis des Ganzen erschweren; wie diese beiden Zyklen, will auch die Propheten- und Sibyllenreihe aus sich selbst von innen heraus begriffen und erklärt werden.

Für die Frage nach der Auswahl der Gestalten ist ihre Anordnung von größter Bedeutung. Hat etwa Michelangelo seine (gleichgültig nach welchem Gesichtspunkt zusammengestellten) Propheten chronologisch geordnet? Dieser naheliegende Gedanke stimmt wirklich beim ersten und beim letzten Propheten; denn Jonas, der Sohn Amathis, der für einen Zeitgenossen Jeroboams II. galt (4 Kön. 14, 25), war wirklich der früheste und Zacharias der späteste. Dagegen sind die fünf Propheten der Langseiten keineswegs zeitlich geordnet.

Ein gleichfalls naheliegendes Ordnungsprinzip wäre gewesen, auf der Altarseite beginnend den vier großen Propheten die drei kleinen folgen zu lassen und beide unter sich chronologisch oder nach ihrer Stellung im Kanon zu ordnen. Und in der Tat ist ein ähnlicher Gedanke wenigstens auf den Langseiten maßgebend gewesen. Die zehn gleichmäßig unter Propheten und Sibyllen verteilten Sitze der Langseiten bilden das Gros, den Grundstock des ganzen Zyklus. Die Sitze der Altar- und Eingangswand haben schon äußerlich eine Sonderstellung, und der Künstler hat ihnen dieses Vorrecht noch inhaltlich bestätigt, indem er diese beiden Sitze einseitig für Propheten reservierte. Wir können also zunächst diese beiden Gestalten außer acht lassen und bei denen der Langseiten verweilen.

Auf den Langseiten begann Michelangelo wirklich die Reihe nächst der Altarwand mit den vier großen Propheten, zu denen er auf den fünften Thron den Joël setzte. Man wird auf die Frage, warum gerade er aus der Zahl der kleinen Propheten diesen Ehrenplatz einnehmen durfte, keine stichhaltige Antwort finden als die: weil gerade er dem bibelkundigen Künstler am würdigsten schien, mit den großen Propheten beisammen zu sitzen. Diese Wahl erscheint uns begreiflich, wenn wir die drei kurzen Kapitel des Buches Joël lesen. Eine solche Sprache mußte Michelangelo besonders gefallen, und er mochte sich diesem Propheten innerlich recht verwandt fühlen. Verdankt er doch offenbar gerade ihm in erster Linie die Grund-

[1]) Michelangelo 94.

stimmung und die ganze Auffassung seines Jüngsten Gerichts.[1])

Spricht sich schon darin, daß den vier großen Propheten an fünfter Stelle Joël als der größte der zwölf kleinen beigeordnet ist, ein Werturteil als Prinzip der Anordnung aus, so ist anzunehmen, daß sich Michelangelo auch bei der Einreihung der vier großen Propheten, die sich weder chronologisch noch nach ihrer Stellung im Kanon folgen (Isaias, im Kanon der erste und zeitlich der früheste, sitzt an vierter Stelle), von einem ähnlichen Gedanken leiten ließ. Und in der Tat brauchen wir nur die vier Sehergestalten von Jeremias bis Isaias zu verfolgen, um unmittelbar zu erkennen, daß sie lediglich nach der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeit, welche sie dem Genius des bibelkundigen Malers boten, angeordnet sind. Als ebenbürtiges Gegenstück haben sich die Sibyllen der Prophetenreihe nach Gesetzen der Eurythmie anpassen müssen. Hatten die Propheten in der Phantasie des Künstlers auf Grund seiner Vertrautheit mit ihren Schriften Gestalt gewonnen, so sind die Seherinnen fünf, in den Abstufungen des Prophetenzyklus frei erfundene Idealgestalten, welche nach dem Auftreten ihrer Nationen in der Geschichte die Namen Libyca, Persica, Cumäa, Erythräa, Delphica erhielten. Absichtlich hat Michelangelo den hergebrachten Kanon für die Darstellung der Sibyllen mißachtet. »Doch ist es weder Eigenwille noch Originalitätssucht; sondern der Ernst, der in den Kern der Sache dringen und durch Aufmerksamkeit auf die Schale nicht kurzsichtig werden will für die großen Linien der geistdurchdrungenen Gestalt.«[2])

Man spricht auch bei der Propheten- und Sibyllenreihe von einer plötzlichen Stilwandlung. »Man vergleiche die Cumäa mit Daniel und den Ezechiel mit der Persica, wenn man sich mit einem Blick die plötzliche Wandlung des Stiles Michelangelos



MATTHÄUS SCHIESTL HL. FLORIAN
Kohlezeichnung vom Jahre 1904. Text. S. 132

ins Heroische vergegenwärtigen will. Schon die Behandlung der Nischen ist auf einmal eine völlig neue, und man erkennt jetzt das deutliche Bestreben, sie vor den Sehergestalten möglichst zurücktreten zu lassen. Die Fußschemel sind wenigstens einen halben Meter herabgedrückt, und die Pilaster mit ihren Sockeln erscheinen jetzt weit schmäler, so daß die Nischen nicht nur länger, sondern auch breiter geworden sind. Trotzdem finden die Propheten und Sibyllen keinen Raum mehr in ihnen. Sie bedecken mit ihren gewaltigen Körperformen jetzt zum Teil die bedeutend verkleinerten Sockel, deren Ecksäulchen überdies nicht mehr vergoldet sind wie bisher. Ja, sie würden mit ihren Köpfen ans Gesims stoßen, hockten sie nicht auf einmal vor den Nischen, während sie sich früher breit und behaglich in sie hineingesetzt hatten. Und während früher Pilaster und Gesims den monumentalen Rahmen bildeten für die herrlichen Gestalten, werden jetzt die Karyatidenpaare flüchtiger und in blasseren Farben ausgeführt und so absichtlich

[1]) Michelangelo faßt das Jüngste Gericht nach Joël als den schreckenvollen irdischen Vorgang im Tal Josaphat und hält aus ihm nur einen einzigen Moment fest, in welchem der Zorn des Weltrichters aufblitzt und unter seinem Verdammungsfluch Himmel und Erde erzittern. »Der Herr wird brüllen aus Sion und Himmel und Erde werden beben« (Joël 3, 16). Unter dem Donnerruf des Weltrichters erzittern auch die Heiligen, die als Mitrichter in einem Kranz den Thron umgeben; jäh zusammenschreckend, halten sie unwillkürlich wie abwehrend und besänftigend teilweise die Hände oder ihre Trophäen vor, und selbst die Gottesmutter schmiegt sich bang an den ergrimmten Sohn. Man hat als Grundstimmung des »Paradieses« den Danteschen Schrei nach Rache (Paradies XXI, 140) erklärt, den die mit schlotternden Knien und klappernden Zähnen selbst noch des Gerichts harrenden »Mitrichter« zum Ausdruck bringen sollen. Diese Auffassung erscheint uns zu widerspruchsvoll. Gewiß sind einzelne Anklänge an Dante vorhanden (wie Charon, Minos), aber das sind nur gleichsam vereinzelte Rosinen in dem großen Ganzen und haben für dieses keine wesentliche Bedeutung. Die ganze Auffassung hat Joël inspiriert.

[2]) Justi, Michelangelo 84.



M. SCHIESTL ROMANISCHER STEINMETZ
Kohlezeichnung v. J. 1906. Text S. 136

dem Auge entrückt, damit die architektonische Umgebung den geschlossenen Eindruck des riesenhaften Propheten-Geschlechts nicht störe. Und dieser »Horror vacui«, dies gewaltige Bestreben, die Dimensionen des beschränkten Raumes nach allen Richtungen hin auszudehnen, diese souveräne Meisterschaft über jeden Ausdruck und über jede Form setzt sich über Daniel und Persica hinaus bis zu den letzten Sibyllen und Propheten mit noch gesteigerten Akzenten fort.« [1])

Diese Beobachtungen sind vollständig richtig, soweit sie die letzten beiden Propheten- und Sibyllenpaare betreffen. Aber die Steigerung der Maße bei Daniel-Persica ist nicht die einzige. Man vergleiche die Cumäa mit Isaias und überzeuge sich, daß die zusammengekauerte Alte den vollkräftigen, aufschreckenden Mann an Wucht der Körperformen ganz bedeutend übertrifft, wie auch ihr Fußschemel schon beträchtlich herabgerückt ist. Wie die Cumäa zwischen Daniel und Isaias, so stellt gegenüber Ezechiel eine Mittelstufe dar zwischen der Persica und der Erythräa, nicht durch seine Körpergröße — hierin steht er seinen beiden Vorgängern Joël und Erythräa sogar nach, jedenfalls ist sein Fußschemel höher als bei diesen —, sondern durch die Heftigkeit seines Gebarens. Er befindet sich im Zustand äußerster Erregung, dem gegenüber der Moses am Grabmal Julius' II. den Eindruck »statuarischer Ruhe« macht. Cumäa-Ezechiel bedeuten gegenüber den beiden dem Eingang zunächst sitzenden Propheten- und Sibyllenpaaren eine mindestens ebenso große und plötzliche Steigerung als ihnen gegenüber die folgenden beiden Paare. Und diese drei verschiedenen Abstufungen fallen genau mit dem Bereich der drei in verschiedenen Größenverhältnissen ausgeführten Mittelfreskengruppen zusammen.[2]) Man kann sie daher ebensowenig als dort ohne weiteres mit Stilwandlung verschiedener Schaffensperioden erklären.

Vielmehr hat Michelangelo nach dem Grundsatz, daß die Seele die Bildnerin des Körpers, die Riesengeister sich Riesenleiber formen lassen, und je gewaltiger der einzelne Charakter, desto mächtiger ist die sterbliche Hülle, die er sich gebaut hat. Aber für die Aufgabe, »zwölf Wesen durch den Ausdruck geistiger Inspiration über Zeit und Weltlichkeit in das Übermenschliche emporzuheben, genügte die Gewaltigkeit ihrer Bildung nicht; es bedurfte abwechselnder Momente der höchsten geistigen und zugleich äußerlich sichtbaren Art«.[3]) Und doch sind es im Grunde genommen nur drei verschiedene Motive geistiger Art, die sich in verschiedener Nuancierung gesetzmäßig wiederholen: bewegungslose Seligkeit höchster Schauung, Erregung der ganzen Figur unter der Heimsuchung der Ekstase, Versinken in das prophetische Schauen oder Erwachen aus diesem Zustand.



M. SCHIESTL GOTISCHE STEINMETZEN
Kohlezeichnung v. J. 1906. Text S. 136

Nächst dem Eingang hat sich Joël mit gespannter Aufmerksamkeit in seine Schriftrolle vertieft. Gegenüber die jungfräuliche Delphica starrt in der Verzückung mit ihren großen Seheraugen in die Ferne. Isaias neben ihr schreckt aus tiefem Nachdenken über das in seinem zugeklappten Buch Gelesene plötzlich empor. Die würdevolle Erythräa hat in ihrem Buche blätternd den Blick auf

[1]) Steinmann II, 224 f.

[2]) Burckhardt, Cicerone II, ([8] 1901) S. 775.

[3]) Die Anordnung ist folgende:

Evangelienseite	Altarwand	Epistelseite
Esther	Jonas	Eherne Schlange
Jeremias	Erschaffung des Chaos Erschaffung der Welten und Pflanzen	Libyca
Persica	Gott schwebt über den Wassern	Daniel
Cumäa	Erschaffung Adams Erschaffung Evas Sündenfall und Verstoßung	Ezechiel
Isaias	Noës Opfer Sündflut	Erythräa
Delphica	Noës Schande	Joël
David u. Goliath	Zacharias	Judith

eine Stelle darin fallen lassen; plötzlich wird sie innerlich erleuchtet, und man fühlt, wie ihr Geist in höhere Regionen entschwebt, während ein Putto freudig eine Leuchte in Brand steckt. Im ersten Seherpaar gibt der Künstler zwei Bilder ruhiger Geistessammlung; im zweiten Paar schlägt er mit dem Übergehen in die prophetische Schauung und dem Erwachen aus ihr schon kräftigere Akzente an.

Im nächsten Gestaltenpaar, in der Region der mittleren Scheitelfreskengruppe, bedient sich der Genius wuchtigerer Ausdrucksmittel. Auch diese kleine Gruppe ist in sich geschlossen. Während die uralte eherne Cumäa, »ein Gleichnis monumentaler Kraft und Widerstandsfähigkeit«, unbeweglich in ihr großes Schicksalsbuch blickt, erzittert Ezechiels ganze Figur in erregtester Vision.

Die letzte, ins wahrhaft Heroische gehobene Sehergruppe wiederholt die Mimik der beiden ersten Paare; nur die Anordnung ist eine andere. Auf der einen Seite zwei Typen ruhigen Schauens: die kurzsichtige alte Persica, in ihr Buch vertieft, und die unergründliche Jeremiasgestalt; auf der andern Daniel, der schreibend in die Ekstase sinkt, und die herrliche Libyca, die, aus der Verzückung erwachend, erst halb bei Sinnen, mit wundervoll gezeichneter Körperwendung ihr Buch auf sein Gestell zurücklegt und schließt.

Nehmen wir bei den Propheten und Sibyllen der Langseiten die verschiedenen Größenverhältnisse und mimischen Ausdrucksmittel zusammen, so zeigen diese »plastischen Gedanken« oder Verkörperungen der verschiedenen Arten des Inspiriertwerdens ein regelmäßiges, stetiges Anwachsen in der Richtung von dem Eingang zur Altarseite. In diesen Entwicklungsstrom mußten sich auch die beiden Gestalten über dem Portal und über dem Altar einfügen. Michelangelo brauchte also für den Sitz über dem Altar einen Prophetencharakter, der sich selbst über Jeremias hinaus steigern ließ. Das konnte nur Jonas sein, der mit Gott selber über die Zukunft Israels zu rechten wagte. Aus diesem Grunde, der sich aus dem Zyklus heraus ergibt, nicht wegen irgend welcher typologischen Beziehungen, hat er hier seinen Platz gefunden. Der Prophet der Eingangsseite mußte sich dem Ganzen nach der andern Richtung harmonisch angliedern. In der künstlerischen Gestaltung dieses Prophetenpaars ist das Motiv der Mittelgruppe wiederholt: hier der ins Titanische übersetzte Ezechiel, der jugendliche Jonas, der mit einer Erregung, daß er mit seinem virtuos verkürzten Riesenkörper das Gewölbe zu sprengen droht, in der Ekstase mit Gott streitet; dort der greise, ganz durchgeistigte Zacharias, der »Urtypus eines bedächtigen Gottesgelahrten«, der in seinem Buch von dem nahen Einzug des Messiaskönigs in Jerusalem liest, wie er in der Kunst vor Michelangelo seit Jahrhunderten als Verkündiger des Einzugs



MATTHÄUS SCHIESTL DAS MITTAGSMAHL
Zeichnung vom Jahre 1906. Text S. 124

Christi auftrat. Ja, offenbar gehören Jonas und Zacharias mit Ezechiel und der Cumäa zu einer Gruppe zusammen, wie je zwei der übrigen Paare.[1]) Wie dort je einen Mann und eine Frau in bewegungslosem Schauen, den Mann aus der Ekstase erwachend, die Frau in sie versinkend, und in der andern Gruppe umgekehrt, so haben wir hier zwei Typen ruhiger Geistessammlung und zwei Propheten in äußerster visionärer Erregung. Weil der Künstler gezwungen war, Jonas und Zacharias in verschiedenen Verhältnissen zu behandeln, hat

[1]) In der Tat zeigt auch das Blatt mit den vielen Aktstudien zum Jonas (Steinmann II, S. 587, Abb. 175) zugleich zwei Studien für den Kopf Ezechiels. Also haben diese beiden örtlich getrennten, aber zusammengehörigen Propheten miteinander Gestalt gewonnen.



MATTHÄUS SCHIESTL — DIE KÖNIGIN ALLER HEILIGEN
Dreiteiliges Gemälde in der kath. Marienkirche zu Kaiserslautern, gemalt 1905. *Text S. 132*

er im andern Paar der alten Cumäa riesige Körperformen, dem Ezechiel dagegen (entsprechend dem Zacharias) noch kleinere als seinen Vorgängern Joël und Erythräa gegeben und die geringere Massigkeit seiner Körperformen durch die Mimik, sein äußerst erregtes Gebahren, ausgeglichen.

Die Beschränkung auf drei Motive geistiger Art hatte zur Folge, daß mehrere Figuren für sich allein unklar wirken. So könnte man den Zustand der Delphica als augenblickliches Aufhorchen wie als gespannte Versunkenheit in die Verzückung, die Bewegung der Libyca als Herabholen des Buchs von dem Gestell oder als Zurückstellen fassen. Allein der Künstler hat jeder Gestalt noch Genien als Begleiter beigegeben, welche sie nicht bloß durch ihre Gegenwart heben und als überirdisch bezeichnen, sondern ihre augenblickliche Vision verdeutlichen sollen. Die beiden sich brüderlich umschlingenden Knaben hinter Zacharias blicken nach derselben Richtung, als schauten sie in geringer Entfernung den Einzug des Herrn. Von den Putten Joëls liest der eine gleich seinem Meister in einem Buch, während der andere, das seinige unter dem linken Arm haltend, mit der Rechten ruhig in die Ferne weist. Die Genien der Delphica, von denen der eine in einem großen Buch liest, der andere verzückt in die Ferne schaut, bestimmen den geistigen Zustand ihrer Herrin als ruhiges Schauen. Die Begleiter der Cumäa blicken, sich brüderlich umschlingend, in das große Schicksalsbuch der Alten, die der Persica schauen vor sich hin, die Klagefrauen des Jeremias stehen in ihrem Schmerze unbeweglich; die Knaben bei Isaias und Ezechiel deuten erregt nach oben, von wannen sie den Geist Gottes über ihre Gebieter kommen hören. Die plötzliche Erleuchtung der Erythräa symbolisieren ihre Putti durch Anzünden der Lampe. Wie der kleine Diener Daniels unter dem Buch, so knickt der Prophet selber unter der Zentnerlast der Vision, die über ihn kommt, zusammen. Der eine Knabe bei der Libyca weist mit der erhobenen Rechten seinen verdrossenen Kameraden darauf hin, daß ihre Herrin sich endlich erhebt und ihr langes, qualvolles Warten nun zu Ende ist. Interessant sind namentlich die beiden Figuren hinter Jonas. Eine kräftige Mädchengestalt mit gesenktem Blick, wohl die Allegorie des büßenden Ninive, wird durch eine schwere Masse, die auf ihr lastet, zu Boden gedrückt. Dahinter steht ein kleiner Knirps, schmollend, mit dem Gestus höchsten Staunens, das Abbild des Jonas, der darüber zürnt, daß Ninive nicht durch den göttlichen Zorn vernichtet wird.

So zeigt der Chor der Propheten und Sibyllen in Anordnung und künstlerischer Behandlung einen durchaus einheitlichen Plan, und jede Gestalt kann nur als Glied des Ganzen richtig verstanden und gewürdigt werden. (Fortsetzung folgt)

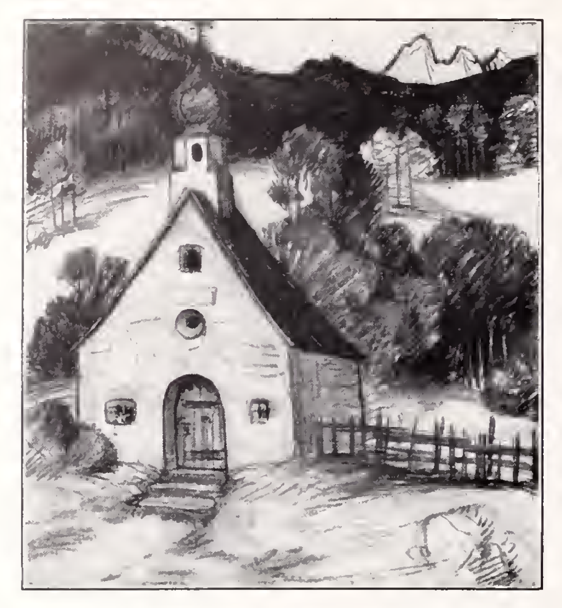
STUTTGARTER KUNSTBERICHT

Im Württembergischen Kunstverein gelangten u. v. a. die aus Berliner Ausstellungen bekannten größeren Gemälde »In der Tabakfabrik« von Heinrich Linde-Walther-Berlin und »Nichts — denn die Gerechtigkeit« von Josse Goosens-Düsseldorf zur Ausstellung. Ersteres, ein gut gemaltes, gut komponiertes Genrebild von mäßigem Interesse — unschöne Fabrikarbeiterinnen mit Kindern bei der Arbeit (beileibe keine Carmen!) — das andere ein rabulistisches Bild aus dem Bauernkrieg (1525): ein Wanderredner breitet vor aufgehetztem Landvolk die Fahne des ›Bundschuh‹ mit dem



MATTHÄUS SCHIESTL ANBETUNG DER HIRTEN

Dreiteiliges Gemälde in der kath. Marienkirche zu Kaiserslautern, vollendet im Jahre 1906. *Text S. 132 und 134*



MATTHÄUS SCHIESTL BERGKIRCHLEIN
Zeichnung. Text S. 124

Motto des Bildes aus. Seine kalte Haltung und Miene stimmen schlecht zu seiner aufreizenden Mission. Der dramatisch wirksame Vorwurf hätte sich u. E. auf noch größerer Leinwand besser bewältigen lassen. A. H. Pellegrini (Stuttgart) stellte ein Porträt seiner Frau aus, Kopf mit Hut von hellgrauem Wandhintergrund mit allzu aufdringlich wirkenden Schlagschatten. Eduard Zetsche-Wien sandte eine Kollektion allerliebster kleiner Landschaften. Otto Günther-Naumburg (Charlottenburg), ein lieber Bekannter aus der guten alten Weimarer Zeit, erfreute wieder durch eine Kollektion prächtiger Aquarelle, Städte- und Architekturbilder (hervorragend Burg Limburg), auch Baumgruppen. O. Michaelis-München sandte zwei Damenporträts, beide beachtenswert, wenn auch in konventioneller Pose. Das blasse Gesicht der einen, ihre weiße Bluse wirken hart vor dem so dunkel gehaltenen Hintergrund, daß sich der dunkle Hut kaum davon abhebt. Michael Lindner-Stuttgart stellte ein in mystisches tiefblaues Dunkel getauchtes Bild »Eingang ins Totenreich« aus. Wie bei Stucks »Luzifer« erkennt man erst nach einiger Mühe ein mächtiges, schmuckloses Portal mit halbkreisförmigem Vorbau, auf dessen Mitte ein heller Lichtschimmer fällt. Ein ernst empfundenes, ernst zu nehmendes, künstlerisch bedeutendes Bild. Von F. Kallmorgen-Berlin sahen wir schon schönere Arbeiten wie sein großes Gemälde »Die Maas bei Rotterdam«. Hier ist die einen übermäßig großen Raum einnehmende Luft so wenig glücklich behandelt wie das Wasser. Robert Böninger-Düsseldorf sandte ein großes Bild »Strand mit Figuren«, eine flache Flußlandschaft belebt von zwei nackten Männern, welche ein scheues Pferd zähmen, und einer wandelnden, ebenfalls nackten weiblichen Gestalt. Was der Künstler damit sagen wollte, ist nicht klar. Als Freilichtakte sind die Figuren nicht hervorragend. Von F. M. Bredt-Ruhpolding wurden anläßlich des Ablebens seines Schwiegervaters, des hochverdienten langjährigen Vorstandes des W. K.-V., Kommerzienrat F. G. Schulz, neben dessen getreuem Porträt einige seiner farbenprächtigen, exotischen Gemälde (Jatagantanz, Schmuckhändlerin, Tunesisches Mädchen, Wasserrosen) ausgestellt, bekanntlich reizvolle Kompositionen in eleganter Ausführung. »Die Kundschafter des Josua« von Hans Lietzmann-München sind leicht erkenntlich an ihrem orientalischen Typus und der Monstre-Ausstellungsweintraube, die sie tragen. Trotz ihres aufdringlichen Kolorits machten sie hier wenig Effekt. »Die spanische Tänzerin« von K. Ullrich-München wäre nicht übel, wenn sie graziösere Formen zeigte. Aber sie duftet nach Münchener Hofbräu und erscheint für den Dienst Terpsichores doch gar zu massig.

Auch der Württembergische Kunstverein hatte den von Dr. Rudolf Adalbert Meyer in Paris protegierten französischen Neo-Impressionisten seine Hallen geöffnet. Nachdem mein Münchener Herr Kollege diese Kollektion bereits in zutreffender Weise kritisiert hat (Heft 4), möchte ich nur erwähnen, daß sie auch hier trotz der kunsthistorischen Einführung durch Dr. Meyer mehr Heiterkeit, Staunen und Mißfallen erregt hat, als Entzücken oder künstlerischen Genuß. Wenn schon die Manet-Monet-Ausstellung klar zur Anschauung brachte, wie lange selbst diese Meister, die man die Begründer des Impressionismus nennt, sich vergeblich abmühten, bis ihnen endlich gelang, ihre reformatorischen Ideen auf der Leinwand einigermaßen vollkommen auszudrücken, sie glaubhaft verständlich zu machen, so zeigt die Meyersche Kollektion in erschreckender Weise den verderblichen Einfluß jener Richtung auf Epigonen, die gleich Hypnotisierten einen Weiterausbau derselben fanatisch verfolgen und dabei auf den gefährlichen Abweg geraten, an Stelle göttlicher Inspiration fälschlich Neo-Impressionismus getaufte unkünstlerische, wissenschaftliche Experimente zu setzen, wobei sie gänzlich vergessen zu haben scheinen, daß die Malerei zu den »schönen« Künsten zählt. Das, was sie bis jetzt erreichten, bedeutet ein klägliches Fiasko des Impressionismus selbst und ihre Anhänger müssen daran künstlerisch wie materiell zugrunde gehen. Die meisten der hier ausgestellten Arbeiten machen den Eindruck eines hilflosen Dilettantismus. Möchten sich diese Fanatiker der »praestabilierten Harmonie« wenigstens auf das rein landschaftliche Gebiet ohne jede Staffage beschränken, wo die von ihren Vorbildern erreichte Luft- und Lichtwirkung als Fortschritt betrachtet werden kann — natürlich nicht nach Art des van Goghschen Arabesken-Wahnsinns — denn das Figürliche scheint in ihrer konturenlosen Manier ganz unmöglich, sträubt sich doch selbst die Photographie dagegen, die nur Schattenrisse reproduziert, statt den Körper. Allerdings war »Der blonde Nacken« von Theo v. Ryßelberghe hier nicht mit ausgestellt, ein Bild, welches der Photographie nach einen ausnahmsweisen Grad von Vollkommenheit zu repräsentieren scheint und gegen meine Ansicht sprechen könnte, wie auch »Das Modell« desselben Künstlers sich durch die eigentümlich plastische Behandlung des Fleisches — leicht überwischter (moderierter) Pointillismus — auszeichnet, ohne jedoch Meisterwerke anderer Richtung zu überragen. Speziell Ryßelberghe würde meinem Rat überhaupt nicht zu folgen brauchen, denn ihm liegt das Figürliche besser wie Landschaften. Seine Pinien an der Küste des Mittelländischen Meeres könnten ja auch Anerkennung fordern, wären sie nicht Ausgeburten der »Teilungskunst«, welche das Auge zwingen, von weitem die Töne wieder zu mischen, die der Maler gewaltsam auseinandergerissen — »dividiert« hat. Und schließlich fehlt seinen Baumstämmen doch die naturwahre Densität und Farbentiefe. Interessant und lehrreich war diese Ausstellung schon deshalb, weil sie sicherlich manchem Kunstjünger gezeigt hat, wie man nicht malen soll.

Ernst Stöckhardt

Das prächtige Titelblatt des vorliegenden Heftes wurde in allerjüngster Zeit von Matthäus Schiestl entworfen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO, Das heilige Abendmahl



DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE
Hochrelief der Predella des Renaissancealtars in der Kirche zu Sierndorf. Text S. 146

STUDIEN ÜBER DEN MEISTER DES MÖRLINDENKMALS
(GREGOR ERHARDT?)

Von FELIX MADER

(Fortsetzung und Schluß)

Augsburgs Kunst fand um die Zeit, da unser Meister Meißel und Schnitzmesser führte, den Weg in weite Ferne: ist doch der Hochaltar von Annaberg in Sachsen A. Dauchers Schöpfung.[1]) Es besteht also die Möglichkeit, daß auch an den Mörlin-Meister solche Aufträge kamen. In der Tat wird man den mit der Jahreszahl 1518 bezeichneten, höchst wertvollen Renaissancealtar in der Schloß- und Pfarrkirche zu Sierndorf bei Wien als sein Werk und zwar als eines seiner Hauptwerke bezeichnen müssen. Sacken hat 1881 auf das herrliche Werk in einer eingehenden Beschreibung und Würdigung aufmerksam gemacht,[2]) konnte aber keine Abbildung bieten, weil der Altar damals noch durch einen Rokokobau verdeckt war.

Unsere Abbildung (S. 146)[3]) orientiert genügend über die Anlage und den Stil des seltenen Werkes, das, von den holzgeschnitzten Flügeln abgesehen, in feinem grauem Sandstein ausgeführt ist. Der Altar mißt 4,3 m in der Höhe, 2 m in der Breite (ohne Flügel). Er ist den Wappen zufolge eine Stiftung der damaligen Besitzer des Schlosses Sierndorf: des Wilhelm von Zelking und seiner Gemahlin Margaretha von Sandizell.[4])

[1]) Vergl. Dr. O. Wiegand, A. Dauer, S. 55 ff. Transporte scheute man damals überhaupt nicht. Siehe F. Mader, Loy Hering, S. 33, 65, 76.

[2]) Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien XX, 1881, S. 117—128.

[3]) Hrn. Pfarrer Marschall in Sierndorf sind wir für liebenswürdiges Entgegenkommen anläßlich der Altaraufnahmen sehr verpflichtet.

[4]) Vergl. Sacken a. a. O., S. 121 und 124.



RENAISSANCE-ALTAR IN DER KIRCHE ZU SIERNDORF BEI WIEN
Text S. 145—149

Sacken nennt den Altar die schönste Skulptur der Frührenaissance in Österreich und betont, daß man kein weiteres Werk von solcher Güte in den österreichischen Landen aus dieser Zeit kenne. Das trifft in der Tat zu. Der Altar in Maria Stiegen von 1520 ist im Figürlichen noch ganz spätgotisch.[1]) Das gleiche gilt von dem undatierten Altar in der Krypta der Peterskirche zu Wien[2]) und von den vielen Epitaphien zu St. Stephan.[3]) Dagegen ergibt sich eine Fülle von Beziehungen zum Mörlin-Meister, die aus den persönlichen Verhältnissen der Auftraggeber wohl erklärlich sind: Wilhelm von Zelking war kaiserlicher Hauptmann[4]) und weilte in Begleitung Max I. wohl häufig in Augsburg; Margaretha von Sandizell entstammte einem in Augsburgs Nähe ansäßigen Geschlecht.

Der Altar entstand ungefähr gleichzeitig mit dem Zierenberg-Meler-Denkmal. Der nämliche figürliche Stil, die gleich edlen ernstschönen Gestalten, die gleiche Beherrschung der Körperverhältnisse und seiner Bewegungen, der ruhige und doch mannigfaltige Fluß der Gewänder, der vollendete Gruppenaufbau voll Klarheit und Linienschönheit: das alles ist gemeinsam. Die jugendliche hl. Jungfrau in der Hauptgruppe der Verkündigung erinnert unmittelbar an die Madonna vom Wolfersdorf-Denkmal und an die Frauengestalten des Meler-Epitaphs, kurz an das anmutsvolle Marienideal des Mörlin-Meisters.[5]) Vom Engel gilt das gleiche: die feine Bildung des Jünglings-

[1]) Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien XXI, S. 108, Abb. S. 109.

[2]) Die nämlichen XXVI, S. 23—24, Abb. S. 16.

[3]) Totenschilder und Grabsteine von M. Gerlach, Nr. 7, 24, 31, 34, 38, 48, 52, 55, 62.

[4]) Vergl. Sacken a. a. O., S. 121, und Newald, Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien XVIII, S. 34 und 64.

[5]) Das »turbata est in sermone eius« läßt der Künstler aus dem Spiel: ihm schwebte die andachtsvoll lauschende, ergebene, kindlich reine Magd des Herrn vor und diese bildete er.



FLÜGEL AM ALTAR DER KIRCHE IN SIERNDORF
(Evangelienseite)
Text unten und S. 148



FLÜGEL VOM ALTAR DER KIRCHE IN SIERNDORF
(Epistelseite)
Text unten und S. 148

kopfes mit den virtuos behandelten Haaren kennen wir vom Wolfersdorf- wie Hörlin-Denkmal her. Auch die Blähung des Mantels ist dem Mörlin-Meister nicht fremd: man vergleiche nur das Hörlin-Epitaph. Unvergleichlich schön sind die Hände der beiden Gestalten modelliert, eine Erscheinung, die wir auch beim Mörlin-Meister wiederholt betonten. Auch das halb sinnige, halb genrehafte Motiv, den Tabernakel im Betstuhl der hl. Jungfrau unterzubringen, entspricht so ganz der originellen Art unseres Künstlers.[1]) Die wunderbare Gruppe ist in vollrunden Figuren mit erstaunlicher, teilweise kühner Technik ausgeführt, ebenso die Bildwerke in der Predella und im Tympanon.

Die Anbetung des neugebornen Erlösers durch die drei Weisen und durch die Stifterfamilie schildert die köstliche Predella. (Abb. S. 121 u. 124.) Eine entzückende Schöpfung nach Inhalt und Form! Man denkt an Holbeins »Madonna des Bürgermeisters Meyer« von 1526, wenn man das Stifterpaar mit fünf allerliebsten Kleinen in so innigernster Andacht vor dem Jesuskind knieen sieht. Wie viel seelischer Gehalt spricht doch aus der wunderschön aufgebauten Gruppe! Gerade die Gruppierung, die Hinwendung des göttlichen Kindes zu dem knieenden König berührt sich mit dem Rechberg-Denkmal, während der Marientypus nachdrücklich an das ältere Hörlin-

[1]) Der Sierndorfer Altar gehört zu den seltenen Beispielen der Tabernakelaltäre im Mittelalter. Vergl. Jacob, Die Kunst im Dienste der Kirche, S. 170.



DETAIL VON DEM HOCHRELIEF DER PREDELLA DES RENAISSANCE-ALTARS DER KIRCHE IN SIERNDORF; VGL. S. 145
Text S. 146

Denkmal und an die Dillinger Madonna erinnert. Höchst lehrreich ist ein Vergleich der drei Könige mit den Figuren des Lochner-Epitaphs, auch St. Christophorus vom Wolfersdorf-Denkmal steht in naher Verwandtschaft.

Die gleichen Beziehungen erkennt man an der Himmelfahrtsszene im Tympanon. Diese fünf Engel, die Maria emportragen, reihen sich ungezwungen in den Kreis der Engel des Mörlin-Meisters, auch bezüglich der sorgfältigst stilisierten und ausgeführten Flügel; ebensosehr aber auch die glorreiche Jungfrau, eine herrlich schöne Gestalt, die mit über der Brust gekreuzten Armen voll inniger Seligkeit dem nahenden Himmel entgegenschwebt. Sie erinnert sehr an die Madonna des Hartman-Denkmals.

Die vier Szenen auf den Flügeln stellen zusammen mit der Mittelgruppe des Altares die Geheimnisse des freudenreichen Rosenkranzes dar. (Abb. S. 147.) Sacken ist der Meinung, die Flügelreliefs wären in einer anderen Werkstätte entstanden als die Steinskulpturen, seien aber durch diese beeinflußt, namentlich im Marientypus. Als Sacken den Altar kennen lernte, waren die Flügel vom Altar getrennt und der Altar als solcher nur schwer zugänglich. (Vergl. a. a. O. S. 126.) Heute würde Sacken wohl seine Meinung ändern. Unseres Erachtens spricht sich das gleiche künstlerische Denken und Empfinden im ganzen Altarwerk unzweifelhaft aus: Der Gewandstil, die Art zu gruppieren und die Typik decken sich; dieselben geläuterten Formen, dieselben edlen Gestalten, der nämliche Reiz inniger, anmutiger Seelenschilderung belebt das ganze Altarwerk. Die Flügelreliefs weisen ja wohl den Steinbildwerken gegenüber in den Gewändern eine leise Häufung der Faltenmotiven auf, das ist aber eine Erscheinung, die sich durch den Unterschied des Materials von selbst erklärt, die sogar bei einem so bedeutenden Künstler im voraus erwartet werden muß. Überdies bedingt der Unterschied zwischen Rundfiguren und Reliefs ja auch bestimmte Abweichungen.

Die Komposition der vier Szenen wurde durch Dürers Marienleben beeinflußt: aber gerade dieser Umstand spricht sehr nachdrücklich für die einheitliche Entstehung des Altarwerks. Die Abänderung der Dürerschen Vorbilder, die teilweise so stark ist, daß der Zusammenhang sich auf die Herübernahme

des einen oder anderen Details beschränkt, geschah nämlich ganz im Stil der Steinbildwerke, so daß man also nicht umhin kann, einen Meister anzunehmen. Daß ein Mann von solchem Können der Zeitsitte, bez. Unsitte, fremde Vorbilder zu benützen, Tribut leistet, findet man erklärlich, wenn man an den Umfang sich erinnert, den diese Gepflogenheit damals angenommen hatte.

Die Altarflügel sind uns noch deshalb von besonderem Interesse, weil wir in denselben die Art und Auffassung der nachher zu beschreibenden Schnitzwerke deutlich zu erkennen glauben.

Was den ornamentalen Stil betrifft, so muß konstatiert werden, daß auch nach dieser Richtung der Sierndorfer Altar eine singuläre Stellung unter den gleichzeitigen Wiener Denkmälern einnimmt. Dagegen erkennt man den originellen Ornamentiker des Stainschen Epitaphs in Ittingen ganz bestimmt wieder: die Verwendung von Gefäßmotiven, von vasenartigen Blumen, die mit Beeren gefüllt sind, von gereihten Abzweigungen an einem Mittelstengel lassen die gleiche Erfindung erkennen, nur ist in Sierndorf die ruhige, klare Formgebung der Renaissance noch mehr Siegerin geworden. Auch das Hervorgehen von Festons aus dem Munde von Engeln sieht man schon am Epitaph des Philipp von Stain. Die köstlichen Ornamente schmücken vor allem die Schmalseiten des Altars, aber auch die Seiten-



DETAIL VOM HOCHRELIEF DER PREDELLA DES RENAISSANCE-ALTARS IN DER KIRCHE ZU SIERNDORF; VGL. S. 145
Text S. 146



PORTRÄTBÜSTEN DES STIFTERPAARES IN DER KIRCHE ZU SIERNDORF
Text unten

wände der Figurenfelder. Dagegen finden sich für die geschmackvollen Profilornamente an den vorbesprochenen Renaissancearbeiten keine Parallelen; letztere weisen glatte Gesimse auf. Dieser Umstand kann aber nicht als Einwand gegen unsere Vermutung gelten: handelt es sich doch in Sierndorf um einen Altar, bei dem die reichsten künstlerischen Mittel aufgeboten werden. In der Tat reihen sich diese Profildekorationen in den Formenkreis der Augsburger Renaissance ein, wie dieselbe etwa in den Baseler Goldschmiedrissen sich ausspricht.[1]) Auch Vergleichungen mit Holbeinschen Entwürfen ergeben interessante Beziehungen.[2]) In ganz gleicher Weise findet man auch bei Loy Hering durchgehends glatte Profile, sein Willibald-Denkmal aber weist reichen Gesimsschmuck an dem erhaltenen Giebel auf.[3])

Unsere Vermutung ist also stilkritisch nicht gewagt, zudem sind die persönlichen Verhältnisse der Stifter derselben günstig, wie wir schon bemerkten.

Die Fassung des herrlichen Werkes betreffend sei bemerkt, daß die Flügel den steingrauen Ton des Mittelstückes zeigen; nur Augen und Lippen sind bemalt.

Dem Meister des Altares gehören auch die zwei hervorragenden Porträtbüsten des Stifterpaares an, die sich an der Brüstung eines erkerartigen Oratoriums an der Evangelienseite des Altares befinden.[4]) Diese mit der Jahreszahl 1516 versehenen, in alter Bemalung erhaltenen Sandstein-Skulpturen stehen auf gleicher Höhe wie die Bildwerke des Altares.

Wer denkt beim Anblick der meisterhaften Gestalten nicht sogleich an das Occo-Denkmal? An Wert stehen sie sich gleich. Wie drückt sich doch tiefernstes, glaubensvolles Beten auf den Zügen des Ritters, der von hier aus mit seiner Gemahlin dem Gottesdienst beizuwohnen scheint, so unmittelbar aus! Wilhelm von Zelking war gewiß keine schöne Erscheinung, aber die Seele des Mannes, die sich in den herbcharakteristischen Zügen offenbart, macht ihn uns interessant und sympathisch. Das nämliche gilt von seiner Gemahlin, deren Antlitz weniger Anmut als sinnende Innerlichkeit auspricht. (Abb. oben.) Das stilvolle Zeitkostüm verleiht den Bildnissen erhöhte Unmittelbarkeit. Es wäre verlockend, die beiden Büsten mit ähnlichen Werken der florentinischen Frührenaissance zu vergleichen: zu scheuen hätte der deutsche Meister den Vergleich nicht. Dieselbe Art des Sehens und Stilisierens der Natur wie an den Sierndorfer Büsten zeigt sich übrigens in prägnanter Weise am Porträt des Matthäus Hörlin (Abb. S. 101.), ebenso an den Heiligengestalten des Zierenberg-Meler-Epitaphs. (Vergl. Abb. S. 52—54.)

* * *

Wenden wir uns einer anderen Frage zu: Hat uns der Meister des Mörlin-Denkmals, von Sierndorfer Altarflügeln abgesehen, noch weitere Holzskulpturen hinterlassen?

Ständen wir bezüglich der Zuteilung des Sierndorfer Altares auf urkundlichem Boden, dann hätten wir einen sicheren Ausgangspunkt

[1]) Vergl. die Abb. bei Haupt in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1905, S. 156.

[2]) Siehe die Abb. bei Knackfuß, Holbein d. J. an vielen Stellen.

[3]) F. Mader, Loy Hering, S. 46.

[4]) Abb. bei Sacken a. a. O., Tfl. I.



ST. ZOSISMUS UND BARBARA
Holzrelief im German. Museum zu Nürnberg. Text S. 150



MARIA ALS FÜRBITTERIN
Holzrelief in der Kirche zu Oberliczheim. Text S. 152



ST. GEREON UND KATHARINA
Holzrelief im German. Museum zu Nürnberg. Text S. 150

bei der Zusammenstellurg eines Holzopus, welche natürlich vorläufig nur eine relativ genügende sein kann. Da aber dies nicht der Fall, so muß die Frage beziehungslos behandelt werden.

Herberger[1]) meint, »jedes forschende geübte Auge erkenne leicht die Verwandtschaft, die zwischen dem Tod Mariä — einem heute im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen Holzrelief — und dem Mörlin-Denkmal bestehe. So leicht ist aber die Verwandtschaft nicht zu erkennen. Der Unterschied des Materials begründet notwendigerweise gewisse Unterschiede.

Bode[2]) hat auf einen durch seine Langfalten charakterisierten schwäbischen Schnitzer aufmerksam gemacht bei Besprechung der beiden vorzüglichen Reliefgruppen des Germanischen Museums, die als Zosimus und Barbara, Gereon und Katharina bezeichnet werden. Die meisten deutschen Museen besäßen Bildwerke, die dieser Schnitzschule entstammten, bemerkt Bode.

Zu dieser Gruppe der deutschmittelalterlichen Plastik gehört auch der Tod Mariä und es scheint nicht ausgeschlossen, daß die ganze Gruppe, soweit sie in ihren besten Stücken auf einen Schnitzer zurückgeht, dem Meister des Mörlin-Epitaphs angehört. Es soll nicht unsre Aufgabe sein, alle in Frage kommenden Werke zusammenzusuchen, wohl aber möchten wir die parallelen Züge, die wir zu dem Steinopus des Mörlin-Meisters gefunden zu haben glauben, namhaft machen.



HL. AFRA
Holzstatue im Bayer. Nationalmuseum zu München; Text S. 158

Wir finden sie vor allem in den Nürnberger Reliefgruppen.[3]) (Abb. S. 151.) Ganz evident zeigt sich die Geistesverwandtschaft, das gleiche figürliche Ideal wie an verschiedenen Steinwerken des Mörlin-Meisters. Diese Katharina zusammengestellt mit der Madonna des Rechberg-Denkmals bekundet so übereinstimmende künstlerische Anschauungs- und Ausdrucksweise, daß man nachdrücklich zum Weiterforschen auf dieser Fährte angeregt wird. Da offenbart sich denn die gleiche Verwandtschaft zwischen Zosimus und St. Ulrich vom selben Rechberg-Epitaph, ferner zwischen dem stattlichen Gereon und dem Markus vom Hörlein-Denkmal in Freising. Es wäre sehr merkwürdig, wenn diese Übereinstimmnng zufällig wäre, sie spricht zu sehr für eine Künstlerindividualität. Wirksame Unterstützung findet unsere Vermutung in dem Ornamentenstil, den der prächtige Stab am Chormantel des hl. Zosimus aufweist. Das ist dieselbe originelle, ganz individuelle Mischung von Gotik und Renaissance, ja teilweise die Wiederholung der nämlichen Motive, wie wir sie am Denkmal des Philipp von Stain sahen. Betrachtet man das Zierenberg-Meler-Epitaph mit seinen herbschönen Figuren eines Martinus und Vitus, einer Katharina und Barbara, dann fühlt man die gleiche Künstlerschaft mit charakteristischer Bestimmtheit sich aussprechen: sogar der Typus des Bettlers bei Martinus und Zosimus stimmt. Aber der Unterschied im Faltenstil? Derselbe macht sich auf den ersten Blick vielleicht stärker geltend als er wirklich ist, zumal wenn die verschiedene Größe der Kunstwerke oder deren Abbildung störend mitspricht. Beachtet man aber den Unterschied des Materials und den der Bildgrößen, so wird man es als wohl möglich bezeichnen, daß der Meister des Mörlin-Denkmals, der seine sitzenden Madonnen, seine knieenden Prälaten mit so malerischen Gewandmotiven umkleidete, der auch in seiner Renaissanceperiode noch lebhaft bewegte, formenreiche Draperien liebte, in seinen Holzschnitzereien noch kühner und lebendiger sich aussprach.[4])

Der künstlerische Wert der Nürnberger Gruppen,[5]) die glücklicherweise in alter Fassung erhalten sind, wurde längst genugsam gewür-

---

[1]) Herberger a. a. O., S. 105.

[2]) Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 186.

[3]) Vergleiche Anzeiger des Germanischen Museums 1895, S. 41 ff. mit Abb. Skulpturenkatalog des Germanischen Museums Nr. 359 und 360, S. 47, Tfl. X. und XI. Münzenberger-Beissel, Die mittelalterlichen Altäre Deutschlands II, 65. Kuhn, Kunstgeschichte, S. 457. Propst (im Archiv für christl. Kunst 1895, S. 5), sieht in dem Bischof den hl. Matinus, eine Benennung, die sehr wohl zutreffen kann.

[4]) Wir machen darauf aufmerksam, daß die eigenartige Brechung des Saumes des über dem Fuß der hl. Barbara sich aufbauschenden Gewandes am Sierndorfer Altar sich wiederfindet, nämlich am Relief des Wiederfindens im Tempel.

[5]) Deren ursprünglichen Standort kennt man nicht. Mitteilungen aus dem Germanischen Museum, II, S. 62.



MATER DOLOROSA MIT STIFTER
Geschnitzte Gruppe i. Bayer. Nationalmuseum
Text S. 157 unten

digt. Das kraftvolle Leben, das aus ihnen spricht, ihr Gehalt an Charakteristik und Schönheit stellen sie dem Besten an die Seite, was der Mörlin-Meister in Stein geschaffen.

Man hatte längst die Vermutung, daß eine Madonna den Mittelpunkt der Gruppen bildete: wir glauben, dieselbe gefunden zu haben.

Ein in der Kirche zu Oberliezheim[1]) befindliches Madonnen-Relief zeigt so evident denselben Gewandstil und dasselbe Figurenideal, daß es zunächst dem gleichen Meister zugeteilt werden muß. Da aber auch die eigenartige Konzeption sowie die Maße[2]) zu den Nürnberger Reliefs stimmen, so wird man in der Oberliezheimer Madonnengruppe das Mittelstück des Altares erkennen müssen, den die drei Gruppen einst zusammen bildeten.

Von vier Engelkindern umjubelt, kniet die Himmelsfürstin auf flutenden Wolken: mit gefalteten Händen betet sie. (Abb. S. 137.)[3]) Was die mittelalterliche Kunst so sinnvoll und ansprechend in den Schutzmantelbildern aussprach, kleidete der schöpferische Geist des Oberliezheimer Meisters in eine neue Form von überraschender Originalität: als Gnadenmutter, als die allvermögende Fürsprecherin

[1]) Oberliezheim bei Dillingen. Vergl. Steichele, Bistum Augsburg IV., S. 719—722.

[2]) Die Oberliezheimer Gruppe mißt 2 m in der Höhe, 1,10 m in der Breite; die Nürnberger Reliefs 1,76 m resp. 1,56 m. Der Unterschied erklärt sich durch die reichere Draperie, die der Madonna zu Füßen beigegeben ist. Die Körperporportionen harmonieren genau.

[3]) Örtlicher Schwierigkeiten halber konnte die Aufnahme nicht ganz en face gemacht werden.

JOHANNES MIT STIFTERIN
Geschnitzte Gruppe im Bayer. Nationalmuseum
Text S. 157 unten

schwebte sie einst vor den Augen des Volkes auf dem Altar.

Wundervolle Schönheit und wahrhaft königliche Würde beseelt diese Mariengestalt. Obwohl der herrliche Frauenkopf ganz der Wirklichkeit entnommen ist, erhebt er durch die Hoheit und Weihe des Ausdrucks zum Glauben an eine überweltliche Erscheinung. Und diese in reichsten Formen flutende Gewandung, wirkt sie nicht wie rauschende Musik, die das Herabschweben der himmlischen Frau begleitet?

Wieder fällt hier die Verwandtschaft des Madonnenideals mit dem Rechberg-Denkmal und mit der Dillinger Madonna in die Augen; auch die Engelchen, deren kindlich naiver Jubel voll entzückender Lebenswahrheit sich äußert, stehen in ausgesprochener Parallele zum Meler-Epitaph, wo der Wolkenhimmel mit ähnlichen hüpfenden Kleinen bevölkert ist: ja, der so seelenvoll zu Maria aufschauende Engel zu ihrer Rechten oben scheint auf dem Meler-Epitaph eine Wiederholung gefunden zu haben in dem Engelchen zur Rechten des Schweißtuches Christi.

Das Ornament am Pluviale des hl. Zosimus würde fordern, die Entstehung des schönen Altarwerkes, das so ganz den Geist des fein-



BEWEINUNG CHRISTI
Holzrelief im Stuttgarter Museum. *Text S. 156*

sinnigen, malerisch denkenden Mörlin-Meisters atmet, um 1510 anzusetzen. Wo derselbe ursprünglich gestanden sein mag, wird sich nicht mehr feststellen lassen. Das Oberliezheimer Relief befand sich vor 1830 auf dem Dachboden des Ökonomie-Anwesens Nr. 14 dortselbst und kam dann auf Veranlassung des kunstsinnigen Ortspfarrers Keller in die Pfarrkirche. Sicher stand der Altar in einer Kirche der dortigen Gegend.[1])

Der für unsere drei Reliefgruppen so charakteristische Gewandstil läßt sich an einer beträchtlichen Zahl von schwäbischen Holzschnitzereien des frühen 16. Jahrhunderts verfolgen.

Von den uns zugänglichen einschlägigen Schnitzwerken nennen wir zuerst das von Her-

[1]) Man kann an das nahe Unterliezheim denken, wo bis 1540 eine Benediktinerinnenabtei sich befand, ev. auch an die Säkularisation von Kaisheim.



GRABLEGUNG
Holzrelief im Museum zu Stuttgart. Text S. 156

berger angeführte Relief des Todes Mariä im Bayerischen Nationalmuseum, das aus Kaisheim stammt.[1]) (Abb. S. 156.) Die figurenreiche Szene, die den Künstler des Mittelalters so oft beschäftigte, die Linienschönheit der Komposition, Feinheit und Adel der Charakteristik reihen das Relief unter die besten Werke schwäbischer Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein. Die künstlerische Sprache, die uns aus dem Relief entgegentönt, besitzt dieselbe individuelle Färbung wie jene der drei vorbenannten Schnitzwerke. Bezeichnend ist namentlich auch, abgesehen vom Gewandstil und der Typenbildung, die Modellierung der schlanken, lebensvollen Hände. Bei der Darstellung der zwölf Apostel sich nicht zu wiederholen, ist nicht eben leicht.

[1]) Vergl. Katalog des Bayerischen Nationalmuseums, VI., Nr. 1158, S. 71 und Tfl. XXIV. (H. 0,91 m; Br. 1,12 m). Herberger a. a. O., S. 105.



BEWEINUNG CHRISTI
Holzrelief im Bayer. Nationalmuseum. Text S. 157

an den Schnitzer des Münchner Reliefs, das wir eben besprochen, kann nicht wohl angezweifelt werden. Künstlerisch stehen sie gleich hoch. Namentlich da, wo sie die tiefsten Saiten der Seele anschlagen: in der Beweinung und Bestattung des Herrn, zählen sie mit zu den schönsten Offenbarungen der religiösen Kunst jener Zeit, die uns allzeit durch ihren inneren Gehalt fesselt, auch wenn sie formal nicht auf der Höhe steht (Abb. S. 154 u. 155). In den beiden anderen Reliefs spricht sich in der Gestalt Christi neben würdevollster Hoheit rührende Ergebung aus. Taktvolle Mässigung zeigt der Meister als Schergenbildner. Formal stehen diese Bildwerke sehr hoch: vortreffliches Körperverständnis, bedeutende Erfindung, klare, fein abgewogene Gruppierung zeichnen sie aus.

Unserem Meister gelang es durchgehends. Seine Gewandtheit in der Technik, die man in der verschiedenartigen Bildung der Haare und Bärte bewundert, unterstützte ihn darin wesentlich. Innerlich fesselt er uns am meisten durch seine edle Mariengestalt, in der er gottergebenes Sterben mit Vermeidung realistischer Effekte eindrucksvoll darstellt und in Johannes, der so voll Teilnahme und Ergriffenheit über die Sterbende sich neigt, mit Trost und Zuspruch ihr beistehend, während die übrigen Apostel in stiller, wehmutsvoller Trauer das Sterbelager umgeben.

Das Kaisheimer Relief gehörte jedenfalls zu einem Altarzyklus: ob aber zu dem von Abt Georg Kastner 1502 errichteten Hochaltar[1]), kann in keiner Weise bewiesen werden. Wäre dieser Beweis möglich, dann wäre Gregor Erhart als Schöpfer der vortrefflichen Gruppe beurkundet.

Vier verwandte Schnitzwerke, die gegen 1520 entstanden sein mögen, besitzt das Stuttgarter Museum: Gefangennahme, Dornenkrönung, Beweinung und Grablegung Christi.[2])
Ihre Herkunft ist wie häufig unbekannt.[3]) Die Zuteilung

Die Stuttgarter Reliefs stehen in engster Fühlung mit den Sierndorfer Altarflügeln, nur mögen sie etwas jüngeren Datums sein. Wir wollen nicht ermüden mit der Konstatierung der vielen einheitlichen Züge. Dieselbe künstlerische Sprache, die mit dem Wohllaut der Form die nötige charakterisierende Kraft und

[1]) Vergl. Steichele, Bistum Augsburg II., S. 667.

[2]) Führer durch die K. Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart, S. 46.

[3]) Dem Archiv für christliche Kunst 1893, S. 48, zufolge kamen die vier Tafeln aus dem Nachlaß des Domdekan Hirscher von Freiburg ins Stuttgarter Museum.



TOD MARIENS
Holzrelief im Bayer. Nationalmuseum. Text S. 155



EMPFANGSSZENE
Geschnitztes Relief im Bayer. Nationalmuseum. Text S. 158

so ansprechenden Inhalt verbindet, spricht sich so deutlich aus, daß man auch bei weitgehendster Vorsicht in Handhabung der Stilkritik an einen Meister denken muß. Möglich, daß auch die Passionsreliefs durch Dürer Anregungen empfingen, aber beweisen lassen sie sich schwer, ähnlich wie in Sierndorf, wo man bei der Geburt Christi und dem Wiederfinden im Tempel kaum auf Dürer aufmerksam würde, wären nicht die beiden anderen Szenen.

Die vom wachsenden Einfluß der Renaissance zeigenden ruhigen und gehäuften Parallelfalten mehren sich an einem im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen Relief der Beweinung Christi[1]) (Abb. S. 156).

In diesem vorzüglichen Bildwerk hätten wir, wenn unsere Vermutung bezüglich des Mörlin-Meisters zuträfe, eine parallele Erscheinung zu seiner Entwicklung in der Steinskulptur zu erkennen: wie von den breiten flächigen Formen des Mörlin-Epitaphs bis zum Zierenberg-Meler-Denkmal eine Wendung zu schlanken Formen, zu einem idealistischen Stil sich vollzieht, der im Lochner-Epitaph seine letzte Phase erreicht, so verläuft eine ganz gleichartig gestaltete Entwicklung vom Relief des Todes Mariä bis zur Beweinung Christi und den nachfolgenden Schnitzwerken, die in ihrer schlanken Figurenbildung, in der feinen Modellierung der geläuterten Typen direkt an das Zierenberg- und Lochner-Denkmal erinnern.

Um auf das Relief der Beweinung Christi zurückzukommen, so fällt die nahe Verwandtschaft zum Knöringen-Epitaph von 1514 bezüglich der Figuren Christi und Mariens in die Augen. Man vergleiche ferner die Magdalena mit jener vom Lochner-Epitaph und den Johannes mit jenem vom Meler-Denkmal: das sollte nicht eines Meisters Geist und Hand sein? Tiefe Empfindung belebt die herrliche Gruppe, an der nur die steife Lage des Leichnams Christi auffällt, genau wie am Knöringen-Epitaph.

Ganz zweifellos gehört ein Relief mit der Anbetung der drei Könige im Berliner Museum dem gleichen Meister und der gleichen Zeit an.[2]) Diese lebensvolle Madonna, dieses Jesuskind sind ganz von seiner Art. Die stilistische Sprache ist die des vorausgehenden Reliefs. Es möge auch darauf hingewiesen sein, wie verwandt die Bildung der Renaissance-Gefäße, welche die drei Weisen tragen, mit jenen auf dem Sierndorfer Altar sich zeigt.

Ebenso gewiß gehören zwei kleine geschnitzte Gruppen des Bayerischen Nationalmuseums in den Bereich unserer Forschung.[3]) Zu Füßen des Kruzifixes — dieses

[1]) Katalog des Bayer. Nationalmuseums VI., Nr. 1238, S. 76 und Tfl. XVIII. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 186.

[2]) Bode und Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen im Berliner Museum, 1880, Nr. 364, S. 100, Tfl. XX. Höhe 1,15 m.

[3]) Katalog des Bayerischen Nationalmuseums VI., Nr. 1078 und 1079, S. 67, Tfl. XVIII.



SALOMOS GÖTZENDIENST
Holzrelief im Germanischen Museum. Text S. 158

selber ging verloren — kniet auf Seite Mariens ein Ritter, seine Gemahlin auf seiten des Johannes: also ein mit den Nürnberger Reliefs engverwandtes Gruppierungsmotiv; die ganze künstlerische Ausdrucksweise berechtigt auf den gleichen Meister zu schließen, nur gehören sie der Zeit nach 1520 an. In seinem Johannes, der händeringend zum Kreuze aufschaut, schuf er eine seelenvolle Gestalt, aber nicht minder fesselt die starkmütige Ergebung Mariens, das nachdrückliche, glaubensvolle Flehen des Ritters, das stille Beten der Frau. (Abb. S. 153.)

Wenn man die kleinen Gruppen mit dem Epitaph des H. Heckel (S. 56), die Johannes-Figur mit dem Zierenberg-Denkmal zusammenstellt, wird man abermals sehr in der Vermutung bestärkt, daß der Mörlin-Meister auch der Schöpfer unseres Schnitzopus sei.

Das Bayerische Nationalmuseum besitzt ein kleines Lindenholz-Relief, den Einzug eines hohen Herrn darstellend.[1]) Diese Miniaturarbeit erinnert namentlich im Faltenstil an unseren Meister und sie scheint trotz gewisser Befangenheiten in der Beherrschung des Körpers und seiner Bewegungen ihm anzugehören (Abb. S. 157 oben).

Ein Pendant dazu befindet sich im Germanischen Museum, die Anbetung der Götzen durch Salomo und Pharaos Tochter darstellend.[2]) (Abb. S. 157.)

Die stilistische Übereinstimmung ist evident. Da auch die äußere Anordnung harmoniert — beide besitzen in den oberen Ecken Inschrifttafeln — so scheinen sie Bruchstücke eines ganzen Zyklus etwa aus der alttestamentlichen Geschichte zu sein, die ein Prachtmobiliar geschmückt haben mögen. Vielleicht trägt unsere Notiz dazu bei, auf weitere noch vorhandene Szenen aus diesem Zyklus aufmerksam zu machen.

Probst[3]) teilt dem Meister der Nürnberger Bildwerke eine Reihe von Schnitzereien aus der Bodenseegegend zu, die verwandten Stil zeigen. Wir kennen nur die beste derselben: sie stammt aus der Sammlung des Kirchenrates Dursch[4]) und steht nach Probst den Nürnberger Gruppen am nächsten (neben Nr. 72). Das gilt nun sicher bezüglich des Gruppierungsmotives; eine kniende hl. Jungfrau mit einem stehenden Manne; im übrigen aber macht sich soviel Unterschied geltend, daß man wohl an einen Schüler unseres Meisters denken kann, der viel von seinem Lehrer angenommen, ohne dessen künstlerische Gestaltungskraft zu besitzen, aber nicht an den Meister selber. Wir können deshalb auch die Zuteilung der prächtigen Heiligengruppen des Germanischen Museums an einem »Ravensburger Meister«, den Probst und mit ihm Schäfer annehmen,[5]) nicht vertreten. Die Oberliezheimer Madonna allein schon würde durch ihre Geschichte nachdrücklich dagegen sprechen: wie sollte ein Schnitzwerk, das lange unbeachtet auf dem Speicher eines Bauernhauses in der Dillinger Gegend gelegen, seinen Urspung in Ravensburg genommen haben? Aber ein Schulzusammenhang erklärt sich sehr leicht, eben so leicht, daß bei Schülern zur Manier wurde, was der Meister zu festlicher Wirkung, zu tönereichem Rhythmus zu gestalten wußte.

Die von Herberger angeführten vier Nothelfer und ein Laurentius konnten nicht mehr aufgefunden werden.[6]) Die Herbergersche Zuteilung der schönen Salvatorstatuette im Maximilians-Museum zu Augsburg und einer Anna Selbdritt im Berliner Museum läßt sich nicht beweisen. Dagegen halten wir es für möglich, daß die Statue einer Heiligen im Bischöflichen Museum zu Augsburg, die zum Meler-Epitaph Verwandtschaft zeigt, sowie die Figuren Mariens und Johannes zu seiten eines barocken Kruzifixes in der Vorhalle der Pfarrkirche zu Dillingen unserem Meister angehören.

Ebensosehr kommt die lebensgroße Statue einer hl. Afra im Bayer. Nationalmuseum (Abb. S. 152) in Frage.[7]) Die vorzügliche Figur reiht sich ungesucht in den Kreis der Frauengestalten des Mörlin-Meisters ein und steht dem Besten zur Seite, was er geschaffen. Ihre stilistische Haltung würde sie der Zeit um 1500 zuweisen. Anno 1497 wurde in dem neuerbauten Chor der Afrakirche auf dem Lechfeld an Stelle des ehemaligen Altares ein Steinsockel errichtet und darauf ein holzgeschnitztes Bildnis der hl. Afra: »ymayo lignea s. Affre valde pulchra« sagt der Chronist.[8]) Sollten wir es in der obigen Statue noch besitzen?

Endlich kommen noch zwei fragmentarische Reliefs — Ritterfiguren — des gleichen Mu-

[1]) a. a. O., Nr. 1276. Höhe 22 cm.

[2]) Abb. bei R. H. Albrecht, Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen Museum, 1897. Text von Dr. Schäfer. Nr. 52. Skulpturenkatalog des Germanischen Museums, Nr. 335. S. 45. Höhe 37 cm.

[3]) Archiv für christliche Kunst 1895, S. 4 ff.

[4]) Nr. 60 der Sammlung in der Lorenzkapelle zu Rottweil.

[5]) Bei Albrecht, Meisterwerke deutscher Bildschnitzereien . . . a. a. O.

[6]) Für Nachforschung in dieser Frage sind wir Herrn Hofrat Dr. Kraus in Augsburg zu besonderem Danke verpflichtet.

[7]) Kat. Nr. 1726. Herkunft unbekannt.

[8]) Steichele, Archiv d. Bistums Augsburg III (1860), S. 436.

seums in Frage, die zu den Nürnberger Skulpturen ausgesprochene Verwandtschaft zeigen.[1])

* * *

Ein künstlerisch sehr bedeutendes Opus liegt vor uns: wem müssen oder dürfen wir das gehaltvolle, vom Dufte echter, weihevoller Poesie erfüllte Werk zuschreiben?

Für keine der vielen Schöpfungen konnte ein urkundlicher Nachweis gefunden werden; gleichwohl dürfen wir mit großer Zuversicht den Namen »Gregor Erhart« aussprechen, mindestens bezüglich des Steinopus. Gregor Erhart wird in der neueren Literatur zur Augsburger Kunstgeschichte wiederholt genannt — aber auch nicht mehr; niemand außer Herberger[2]) ist ihm näher getreten. Herberger stellt in einem 1865 gehaltenen, aber erst 1887 aus seinem Nachlaß veröffentlichten Vortrag die urkundlich beglaubigten Werke des Meisters zusammen, die sämtlich verloren zu sein scheinen und weist ihm sodann einige nicht beurkundete Werke zu, nämlich das Mörlin-Epitaph, das Donauwörther Sakramentshaus, das Zierenberg-Meler-Denkmal, den Erker des Höchstetterschen Hauses und etliche Holzskulpturen. Wir stimmen Herberger bei, der sich ohne weitere Begründung mit der kurzen Aufzählung der Denkmäler begnügt, und lassen die Gründe folgen.



JAKOB BRADL — ST. ULRICH
Konkurrenzentwurf für ein Bischofdenkmal. Zur Ausführung vorgeschlagen

Das Mörlin-Denkmal gehört zu den besten Schöpfungen der damaligen Augsburger Plastik und spricht für eine ganz scharf umgrenzte, singuläre Künstlerindividualität. Nun steht urkundlich fest, daß Gregor Erhart während der Regierung des Abtes Mörlin für das Ulrichskloster zwei bedeutende plastische Werke ausgeführt hat. Das eine war ein Steinkruzifix. 1498 wurde es errichtet, wie uns die Chronik des Clemens Sender, der als Conventual von St. Ulrich Augenzeuge war, berichtet: »Das staine crucifix zu sant Urlich auf dem kirchoff ist gesetzt worden und durch Melchior Stuntzen bezalt um sant Michelstag und hat es maister Gregori Erhart gemacht.«[3]) Auch in seiner lateinischen Chronographia, die sonst meist nur politische Ereignisse meldet, berichtet er die Aufstellung des Kruzifixes mit dem Beifügen, daß der »ingeniosus magister Gregorius Erhart Ulmensis nunc Augustensis sua industria propriis manibus«[4]) die Skulptur geschaffen habe. Sodann erzählt er, daß einige Wochen später der Pfarraltar aufgestellt worden sei durch Meister Adolph (Daucher) «qui in uxorem duxerat sororem supradicti magistri Gregorii Erhart«.

Das war 1498. Im Jahre 1509 hören wir wieder von einem bedeutenden Auftrag. Es handelt sich um eine Reiterstatue für Kaiser Maximilian. Der Kaiser, der ja für St. Ulrich und den Abt Mörlin eine besondere Sympathie hegte, hatte dem Abt 500 fl. zur Verfügung gestellt, damit man ihm zu St. Ulrich ein »gedechtnus« mache. Am 20. Oktober 1509 kam die Figur »roß und mann auf ainander«

[1]) Kat. Nr. 6836 u. 6837. Herkunft unbekannt.

[2]) Zeitschrift des Hist. Vereins Schwaben und Neuburg 1887, S. 101—106.

[3]) Chronik des Clemens Sender in: Chroniken deutscher Städte, Augsburg IV., S. 69.

[4]) Senders Chronographia VII, Bl. 29a (Bischöfliches Ordinariatsarchiv Augsburg, E 68:

Crucifixū lapideū in cimiterio cenobii scti vdalrici Auguste erectū ē ān festū scti Michaelis Qd ingenioss mgr Gregoriū Erhart vlmensis nūc Augusten sua industria ppriis manibus sculpsit expensis Melchior Stuntz.

Circa festū scti Martini erectū ē altare ligneū in ead eclia sct vdalrici sup altare plebani Qd mgr. Adolff sculpsit q' in vxorem duxerat sororem supradicti mgr. Gregorii erhart.

Dem H. Bischöfl. Ordinariat bin ich für Zusendung der Handschriften zu hohem Danke verpflichtet, desgleichen Hrn. Archivar Riedmüller für sein liebenswürdiges Entgegenkommen.

bereits im Rohen zugehauen aus den Sandsteinbrüchen[1]) von Rottenbuch bei Schongau nach Augsburg, um an Ort und Stelle vollendet zu werden und zwar war es »maister Gregori«, der »des kaissers Bildnuß in Harnasch gehauen als von ain stuck wie es dan statt zu sant Ulrich«.[2]) Unter »maister Gregori« verstehen die gleichzeitigen Quellen immer Gregor Erhart. Die Summe von 500 fl. beweist, daß es sich um einen wahrhaft monumentalen Auftrag handelte. Das Standbild wurde nie ganz vollendet, wahrscheinlich, weil nach dem bald erfolgten Tode Mörlins sich niemand mehr der Sache annahm.[3]) Nach der Säkularisation verkaufte man das Denkmal an einen Steinmetz.[4])

So entstanden also zwei bedeutende Skulpturen für St. Ulrich unter der Regierung des Abtes Mörlin und zwar sicher auf seine Veranlassung und unter seinen Auspizien: darüber besteht für den kein Zweifel, der Mörlins Kunstinteresse aus Wittwer kennt. Man geht nicht irre, wenn man annimmt, daß der Gedanke des Reiterstandbildes für den Kaiser auch von Mörlin ausging, denn er besaß großen Einfluß bei Maximilian[5]) und zweifellos war die Wahl des Bildhauers Sache des Abtes.

Das 1498 errichtete Kruzifix wird im Jahre zuvor in Auftrag gegeben worden sein, also im nämlichen Jahr, in dem Mörlin sein Epitaph bestellte: wird er letzteres einem anderen Bildhauer übertragen haben als eben Gregor Erhart, dem er die sonstigen bedeutenden Steinskulpturen für das Kloster anvertraut? Sollten solch hochstehende Künstler, wie der des Mörlin-Epitaphs ist, damals in Augsburg so dicht gesät gewesen sein? Es ist soviel wie gewiß, daß der kunstsinnige Abt sein Grabdenkmal dem »ingeniosus magister Gregorius Erhart« übergab: wir betonen, daß diese ungewöhnlich auszeichnende Benennung aus dem Kloster St. Ulrich stammt, wo man den Meister so gut kennt und soviel Interesse für ihn hat, daß Sender sogar die Verheiratung seiner Schwester an Adolph Daucher, die schon mehrere Jahre vor 1498 erfolgte,[6]) namhaft macht. Außer Engelberger, Daucher, und Erhart nennt Sender überhaupt keine Künstlernamen und nur Erhart bekommt den Beinamen »ingeniosus«. Diese Tatsache spricht doch auf das nachdrücklichste für Erharts Autorschaft am Mörlin-Denkmal und das um so mehr, als wir zeigen konnten, daß zwischen 1492—1508 drei erhaltene Skulpturen von St. Ulrich stilistisch auf einen Meister hinweisen, zwei verlorne aber urkundlich Gregor Erhart angehören.

Mörlin war übrigens schon als Prior mit Ulmer Künstlern namens Erhart in Verbindung getreten. 1495 kauft er mit Zustimmung des Abtes ein Kruzifix a mgr Michahele de Ulma für 20 fl und im nämlichen Jahr ein weiteres vom nämlichen Meister um 50 fl und ließ es auf dem Pfarraltar errichten.[7]) Dieser Meister Michael war ein Erhart. Die Ulmer



G. ALBERTSHOFER UND G. BESTELMAYER BENNOSÄULE
Konkurrenzentwurf

[1]) Wir machen darauf aufmerksam, daß auch dieses große Denkmal in Sandstein gearbeitet war, der in Rottenbuch gebrochen wird. Götz, Geographisch-hist. Handbuch von Bayern I., S. 395.

[2]) Chronik des Hector Mülich, S. 463. In: Chroniken deutscher Städte, Augsburg IV.

[3]) Die Wahl von Mörlins Nachfolger war nicht sehr glücklich. . . . Chroniken Augsburg 5, S. 127.

[4]) Braun, Geschichte von St. Ulrich, S. 390.

[5]) Max war in Gebetsverbrüderung mit St. Ulrich getreten; er nannte die Mönche seine »Brüder«, und den Abt Mörlin zeichnete er mit der Würde eines »kaiserlichen Rates« aus. Sender a. a. O., S. 143 u. Chronographia l. c., S. 23a. Wittwer a. a. O., S. 418.

[6]) O. Wiegand, Adolph Dauer, S. 18.

[7]) Wittmer a. a. O. S. 392 u. 393.



G. ALBERTSHOFER UND G. BESTELMAYER ST. ULRICH
Konkurrenzentwurf zu einem Bischofdenkmal. Text S. 167

Urkunden nennen ihn seit 1491 teils mit dem Vornamen, teils mit dem Familiennamen und zwar unter solchen Umständen, daß die Identität der Person feststeht.[1]) 1499 bekommt er einen Salvator und zwölf Apostel in Auftrag, 1516 dreizehn Figuren zum Ölberg am Ulmer Münster, von denen uns drei leidlich erhalten geblieben sind.[2]) Sollte dieser offenbar angesehene Michael Erhart nicht ein Bruder unseres Gregor sein, von dem wir ja aus Sender wissen, daß er auch aus Ulm stammt?

Eines weiteren Umstandes sei gedacht, der auf Erhart hinzuweisen scheint. Die Pfleger von St. Moritz in Augsburg gaben 1502 ein Sakramentshaus und den Frühmeßaltar für ihre Kirche in Auftrag. Das Sakramentshaus visiert Jörg Seld, Engelberger übernimmt den architektonischen, Gregor Erhart den figürlichen Teil.[3]) Da erfahren wir denn, daß die Zechpfleger 1507 — so lang verzögert sich die Ausführung — mit Meister Gregori eins werden, ihm für die »gehauenen steinernen Bilder« und für »alixien« 38 fl ec zu geben.[4]) Vischer meint, »alixien« sei gleichbedeutend mit Alexen = Traubenkirschen: es handle sich um ein Ornament.[5]) Dem ist aber nicht so, »alixien« bedeutet Alexius. Am Sakramentshaus der St. Moritzkirche hatte also Meister Gregor denselben hl. Alexius anzubringen, den wir am Sakramentshaus in Donauwörth kennen lernten. Sollte dieser Umstand nicht für unsere Zuteilung sprechen? Wir möchten ja keineswegs uns den Schluß erlauben: Gleiches Motiv, also gleicher Meister, aber es liegt doch sehr nahe, anzunehmen, daß der sinnreiche Gedanke, den der Meister am Donauwörther Sakramentarium so köstlich zum Ausdruck brachte, die Zechpfleger wünschen ließ, die gleiche Darstellung vom gleichen Meister zu besitzen, wie ja auch Ulrich von Wolfersdorf das Motiv des Knöringenepitaphs sich wiederholen ließ. Konnten sie einen Meister finden, der den Gegenstand anziehender, lebensvoller, liebenswürdiger gestalten mochte als der Donauwörther Bildhauer? Und sie gingen zu Gregor Erhart!

Die chronologischen Daten sind zu unserer Vermutung höchst günstig.

Gregor Erhart erscheint 1494 zum erstenmal in den Augsburger Steuerbüchern. Er wohnte bei seinem Schwager Adolph Daucher im Kaisheimer Hof[6]) und zahlte für dieses Jahr noch keine Steuer, war also erst nach Augsburg gekommen. Von da ab führen ihn die Steuerbücher bis zum Jahre 1540. Im folgenden Jahr 1541 ist »Gregori erharts Witib« eingetragen — der Meister war also zwischen Oktober 1540 bis Oktober 1541 gestorben. In diesen Zeitraum fällt aber auch das Opus, das wir auf stilkritischem Weg für den Meister des Mörlin-Denkmals zu ermitteln suchten. Bedenken können nur bezüglich des Simpertusgrabmals entstehen. Man setzt dessen Entstehung mehrfach in das Jahr 1492. Diese Datierung fußt auf dem Umstand, daß die 1491 erhobenen Gebeine des Heiligen anno 1492 unter großen Feierlichkeiten »in das hochstaine grab«[7]) wieder beigesetzt wurden. Aus

[1]) Alfred Klemm, Württembergischer Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750 in: Württembergische Vierteljahrshefte . . . V, 1882, S. 80—85.
Poessel in: Ulm. Oberschwaben I. 1, 28, S. 105—106.
[2]) Ulmer Münsterblätter 1889. Text von Karl Walcher, Lichtdrucktafel (unpaginiert).
[3]) Rob. Vischer, Kunststudien, S. 577.
[4]) Vischer a. a. O. S. 580.
[5]) Vischer, S 611.

[6]) O. Wiegand, Adolph Dauer, S. 18.
[7]) Senders Chroniken a. a. O. S. 60.



VALENTIN KRAUS UND HEINRICH LÖMPEL ○ ○ — ST. ULRICH

Konkurrenzentwurf zu einem Bischofdenkmal.
Text S. 165

dieser Tatsache kann aber nicht mit voller Sicherheit geschlossen werden, daß die Skulpturen der Tumba auch schon vollendet waren. Wir haben schon darauf aufmerksam gemacht, daß man erst 1495 daran denkt, die operosa sculptura des Hochgrabes mit einem ehernen Gitter zu schützen. Warum so spät erst? Auch darauf haben wir schon hingewiesen, daß der Altar am Grabe des Heiligen 1492 gelegentlich der Translation konsekriert wurde, aber erst ein Jahr darnach seinen Aufsatz erhielt. Ebensogut war bei der Tumba ein Provisorium möglich. Übrigens war das Ulrichkloster nicht an die städtischen Zunftgesetze gebunden und so gut Konrad Mörlin bei Michael Erhart in Ulm Kruzifixe kaufen konnte, ebensogut konnte er die Simpertustumba in Ulm anfertigen lassen;[1]) er war ja als Prior schon die Seele aller Kunstunternehmungen. Der Auftrag wäre dann die Veranlassung gewesen, die den jungen Meister zum dauernden Aufenthalt nach Augsburg zog.

Auch das Wipfeld-Denkmal in Eichstätt (Abb. S. 100) macht keine Schwierigkeiten. Wipfeld starb 1491. Weil aber damals das Mortuarium im Bau begriffen war, wurde er im Dom vor dem Altar des hl. Sebastian begraben. Sein Grabdenkmal wurde erst später errichtet. Eine sichere Datierung ist nicht möglich. Das Portal neben dem Epitaph trägt die Jahreszahl 1505. Testamentsvollstrecker war der Domherr Bernhard Arzat, ein Augsburger Patrizierssohn — ein Umstand, der unserer Auffassung nur günstig ist.[2])

Gregor Erhart stammt also aus Ulm — Ulmensis nennt ihn Sender. Über die Familienverhältnisse läßt sich gar nichts angeben. Bei seiner Übersiedlung nach Augsburg wird er doch sicher in Mitte der Zwanziger gestanden sein; sein Geburtsjahr fällt also um 1470. Der schon erwähnte Michael Erhart wird keinesfalls als Vater unseres Meisters angesehen werden dürfen, sondern als Bruder oder naher Verwandter.

Meister Gregor ging also, was man unbedingt annehmen muß, aus der damals blühenden Ulmer Bildhauerschule hervor. 1494 läßt er sich in Augsburg nieder; zwischen 1495 und 1496 heiratet er und versteuert im letztern Jahr ein Heiratgut von 100 Pfd.[3]) Aus dem Steuerbuch des gemeinen Pfennigs vom Jahre 1497 erfahren wir, daß er einen Knecht und eine Magd hält.[4]) Aus den Einträgen der Steuerbücher ist ersichtlich, daß der Meister seine Wohnung öfter wechselte, daß er teilweise Hausbesitzer, teilweise Mieter war: von 1497—1500 wohnt er bei der Ursel Schneiderin, die des Goldschmieds Ulrich Schneider Frau gewesen zu sein scheint; von 1500—1510 im eigenen Haus am Kitzenmarkt,[5]) von da ab bis 1540 wieder in der Miete bei Paulus Mayr. (Salta zum Schlechtenbad.)[6]) Die Einträge nennen ihn bald Bildhauer, bald Bildschnitzer, meistens Gregori, einigemal aber auch Jörg.

[1]) In des Fr. Frank Annalen — Frank war auch Benediktiner in St. Ulrich — lesen wir, daß 1456 ein Meister zu Ulm einen Esel mit dem Salvator für St. Ulrich schnitzte, den dann Meister Jörg in Augsburg faßte. Fr. Johannes Franks Annalen, Städtechroniken, Augsburg V., S. 309.

[2]) Kreisarchiv Nürnberg, Eichstätter Domkapitelprotokolle, Nr. 2, S. 150. — Ulrich von Wolfersdorf (S. 100) hatte den Bernhard Adelmann zum Testamentsvollstrecker, einen ausgesprochenen Freund Augsburger Künstler (a. a. O., S. 617.)

[3]) Steuerbuch von 1496 S. 32d. Die Auszüge aus den Steuerbüchern erhielt ich durch das bereitwillige Entgegenkommen des Stadtarchivs Augsburg, wofür ich zu ganz besonderem Danke verpflichtet bin.

[4]) Bd. V, S. 69.

[5]) Steuerbücher S. 33d, 37b, 40b.

[6]) a. a. O. S. 39d, 40b, 40d.



V. KRAUS UND H. LÖMPEL ST. ULRICH
Konkurrenzentwurf. Text S. 165





V. KRAUS UND H. LÖMPEL ST. ULRICH
Konkurrenzentwurf. Text S. 165

Über die Familienverhältnisse wissen wir nur, daß ein Martin Erhart 1520 die Gerechtigkeit von seines Schwagers, des jungen Jörgen Hamers wegen erhält.[1]) Martin mag des Meisters ältester Sohn sein Paulus Erhart, sicher unseres Künstlers Sohn, zahlt von 1531 ab Steuer. Er erhält nämlich in diesem Jahre seines Vaters Gerechtigkeit.[2])

Besser kennen wir die Aufträge, die Meister Erhart erhielt. Von den zwei schon genannten Denkmälern für St. Ulrich und dem Sakramentshaus für St. Moritz abgesehen, fertigte er mit seinem Schwager A. Daucher den Frühmeßaltar für die nämliche Kirche. 1502 wird er ihnen »angedingt«.[3]) Wahrscheinlich schuf er den figürlichen Teil, Daucher das Gehäuse. Erst 1507 ist der Altar vollendet und folgt die Auszahlung, wobei Erhart im ganzen 138 fl. erhält (»14 fl. dem Gregorj für die lesten pyld«).

Anno 1506 liefert er für die gleiche Kirche ein in Holz geschnitztes Kruzifix für die Kanzel und erhielt »von dem got, den er geschnitten hatt, der ob der kanczel stat vnd versilbert ist« 3 fl.[4]). Das war also eine kleine Arbeit.

Endlich wissen wir, daß der Abt Georg Kastner von Kaisersheim seit 1502 einen prächtigen Choraltar für die dortige Stiftskirche machen ließ, an dem die »besten III meister zu Augspurg haben gemacht, als sie zu derzeit weit und preit mochten sein, der schreinermeister Adolph Kastner im Kaisheimer Hof, pildhauer meister Gregorj, der Maler Hans Holpain«.[5]) Die figürlichen Schnitzereien schuf wieder unser Meister, während Adolph Daucher (»der schreiner meister Adolph Kastner«) das reiche Gehäuse fertigte. Nur Holbeins Gemälde sind uns von dem Altar in der Münchener Alten Pinakothek erhalten. Abt Benedikt Hein ersetzte den alten Altar 1673 durch den gegenwärtigen Barockaltar.[6]) Ob vielleicht von Er-

[1]) Vischer, Kunststudien S. 518.
[2]) Vischer a. a. O. S. 520. Steuerbücher zu 1531, S. 37 c.
[3]) Vischer a. a. O., S. 577 und 580.
[4]) Vischer a. a. O., S. 579.
[5]) Steichele, Bistum Augsburg II., S. 667.
[6]) Steichele a. a. O., S. 653.



DÜLL u. PEZOLD BENNOSÄULE
Konkurrenzentwurf. Text S. 168

harts Figuren die eine oder andere irgendwo in der Welt noch ein unbekanntes Dasein führt?

Die Lehrlinge, die bei Meister Gregor in die Geheimnisse der Bildhauerkunst eingeführt wurden, findet man in den Vischerschen Veröffentlichungen der Augsburger Handwerksbücher verzeichnet. Der am 11. Oktober 1500 bei ihm eingetretene Hans Dauer wird gewöhnlich unter Annahme eines Schreibfehlers für Hans Daucher, den bekannten Neffen des Meisters gehalten, was aber äusserst fraglich ist, da man die Verheiratung Adolph Dauchers mit Erharts Schwester kaum vor 1490 ansetzen kann.

Meister Erhart gehört zu den Künstlern, die auch in den folgenden Jahrhunderten nicht vergessen wurden. Paul von Stetten[1]) weiß, daß er sich hervorgetan habe und spricht die Vermutung aus, daß das Reiterstandbild des Kaisers Maximilian, das damals im Hof von St. Ulrich noch zu sehen war, wohl Gregor Erhart zugehöre, obwohl er in Clemens Jägers Chronik den Namen eines Meisters »Jörg« las. Statt Jörg müsse es wohl Gregori heißen, eine Vermutung, mit der er, wie wir gesehen, recht hatte. Außer Erhart kennt Stetten nur Adolph Daucher, nicht einmal Peuerlein — und Jacob Murmann, der »von keinem besonderen Ruhm« gewesen sein soll. Bezüglich Murmanns, von dem wir wissen, daß er für die Stadtbrunnen etliche Figuren meißelte,[2]) sei bemerkt, daß er erst 1511 Meister wurde.[3])

Glanzvolle Tage erlebte unser Meister innerhalb fünfzig Lebensjahren in Augsburgs Mauern: es war die Zeit des letzten Ritters, der so viel prunkvolle Tage daselbst hielt; die Zeit der vollblühenden deutsch-mittelalterlichen Kunst, die sich, durch äußere Umstände veranlaßt, neue Formen in der Anlehnung an den Süden sucht; die Zeit der bittersten, leidenschaftlichsten religiösen Wirren, die auch in Augsburg ikonoklastische Stürme entfachten, so daß der Meister vielleicht die Vernichtung mancher seiner Schöpfungen mit ansehen mußte. Seine persönlichen Verhältnisse kennen wir nicht; in seinen Werken tritt er uns nur sympathisch entgegen: eine schöpferische Kraft mit feingestimmten lyrischen Anlagen; ein Miniaturist und Monumentalplastiker zugleich, dessen Gestalten aus dem unversiegbaren Jugendbrunnen der Gottesschöpfung je nachdem Würde, Erhabenheit und Anmut schöpfen. Er ist Naturalist wie seine ganze Zeit, aber er adelt die Natur durch hohes Stilgefühl.

Die Renaissance hat ihm nichts Wesentliches gegeben: was wir beim Mörlin-Meister finden, seine Formenwelt und sein Gehalt, ist ein Erbe der deutschen Vorzeit, des Mittelalters: neben Syrlin, Krafft und Riemenschneider schenkte es uns auch den ingeniosus magister Gregor Erhart.



DÜLL UND PEZOLD BENNOSÄULE
Konkurrenzentwurf. Text S. 168

[1]) Paul von Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg 1779, Seite 450 bis 451.

[2]) Buff, Augsburg in der Renaissancezeit, S. 18. Die Stadtbrunnen wurden an Stelle von hölzernen von 1512 bis 1515 errichtet.

[3]) F. Mader, Loy Hering, S. 2.

ZWEI WETTBEWERBE

Von ALEXANDER HEILMEYER

Unseren Städten fehlt es gewiß nicht an Denkmälern, prunkenden Standbildern von Erz und Marmor, die Königen, Feldherrn, Dichtern, Denkern und Künstlern errichtet werden. Verhältnismäßig selten sind Denkmäler für die Fürsten und Heiligen der Kirche. Man stellt ihre Bildsäulen in Kirchen oder doch in ihrer nächsten Umgebung auf. Die neuere Zeit fängt an, eine frühere schöne Gepflogenheit wieder zu erneuern. München und Dillingen gehen mit gutem Beispiel voran. Die Dillinger wollen ein Bischofdenkmal und die Münchener eine Bennosäule errichten.

I.

Dillingen, die alte Residenzstadt der Augsburger Bischöfe, will das Andenken an hervorragende und um die Diözese besonders verdienter Kirchenfürsten durch ein Denkmal ehren, das den hl. Ulrich in ganzer Figur, außerdem noch in Reliefbildnissen oder Medaillons die Bischöfe Hartmann (1248—1288), Otto Truchseß von Waldburg (1543—1573), Heinrich V. von Knöringen (1598—1645) und Pankratius von Dinkel (1858 – 1894) darstellt.

Eine Schwierigkeit bot diese Aufgabe, nämlich die, dem Speziellen, Porträtfigur und Bildnismedaillon, eine allgemein gültige, monumentale Form zu geben, die sich wiederum der Intimität des altertümlichen Städtebildes anpaßt. Es ist für uns in hohem Grade interessant zu sehen, wie die Künstler diese Aufgabe lösten. Bildhauer Valentin Kraus und Architekt Lömpel gingen von der Idee aus, St. Ulrich als freistehende Statue auf hohem Postament auf den Platz hinzustellen. Sie schufen nach Art des im 19. Jahrhundert ausgebildeten Denkmaltypus das Bischofdenkmal (Abb. S. 162). Von denselben Künstlern rühren auch noch zwei andere interessante Entwürfe her (Abb. S. 163). Sie faßten den Platz genauer ins Auge und stellten sich vor, welche Wirkung hier eine aufragende Säule auf den Beschauer ausüben könnte, wenn er von der auf den Platz zuführenden Straße herkäme. Zwischen den Giebeln der umliegenden Häuser und den aufstrebenden Massen der Kirche müßte eine schlanke Säule in diesem Häuserbilde trefflich orientieren. Die dekorative Note, die eine Säule dem ganzen Platzbilde gibt, wird in Hinsicht auf den besonderen architektonischen Charakter der Umgebung wirksam herausgearbeitet in den Entwürfen von Karl Killer (Abb. S. 165).



KARL KILLER — ST. ULRICH
Konkurrenzentwurf zu einem Bischofdenkmal. Text S. 165

Die einfache, aber reizvoll gegliederte und geschmückte Säule paßt zu der großen Kirche und paßt zu den umliegenden kleineren Häusern. Diese Formensprache ist kirchlich und zugleich volkstümlich, geistlich und weltfreundlich; sie weist auf die Vergangenheit wie auf die Gegenwart hin; sie ist würdevoll und doch heimlich, vertraulich; kurzum sie paßt vortrefflich in die altertümlich anmutende Umgebung der alten Bischofstadt, wenn nur die Dillinger damit einverstanden gewesen wären? Sie wollten aber keine Säule, sondern ein Monument, ein Bischofdenkmal. Ein solches stellt der Entwurf von Balthasar Schmitt vor Augen (Abb. S. 167). Von einfach wuchtigen monumentalen Formen, durch seine unbedingte Ruhe und seine dimensionale Größe imponierend, würde es sich unter allen Umständen auf seinem Platze behauptet und in seiner schmucklosen aber geschmack-



MAX HEILMAIER BENNOSÄULE
Konkurrenzentwurf. Text S. 168

vollen Einfachheit einen wirkungsvollen Kontrast gegenüber den barocken Bauformen seiner Umgebung gebildet haben. Der ernste würdevolle Ausdruck, besonders der Figur des Bischofs, ist von einer gewissen zeitlosen Idealität, wie sie jeder ins Monumentale gesteigerten Formensprache eigen ist. In die unmittelbare Nähe und in die Zeit der Erbauung der Kirche fühlen wir uns versetzt bei Betrachtung der Modelle von Jakob Bradl, Albertshofer und Bestelmayer (Abb. S. 159 u. 161). Süddeutscher Barock mit seiner Gestaltenfülle, seinem rhythmischen Schwung, seiner lebhaften, fein akzentuierten Formensprache, feiert in diesen flotten Skizzen eine fröhliche Auferstehung. Weil eben doch viel von diesem Geiste in der alten biederen Bauart Dillingens lebt und webt und vielleicht gerade am Platze eine Anpassung sehr erwünscht ist, hat das Preisgericht einen dieser Entwürfe zur Ausführung vorgeschlagen. Jakob Bradl ging als Sieger aus dieser Konkurrenz hervor.

II.

Das Problem des Dillinger Bischofdenkmals erforderte eine Lösung im plastisch tektonischen Sinne, doch mit vorwiegender Betonung der bildhauerischen Seite. Die zweite Aufgabe, die Herstellung einer Bennosäule, ließ das architektonische Moment stärker hervortreten. Das Preisausschreiben wies nachdrücklich darauf hin, bei der Gestaltung der Säule an die Nähe der Kirche zu denken; ein Umstand, der zunächst als ein deutlicher Wink, sich der romanischen Formensprache zu bedienen, aufgefaßt werden konnte. Die Kirche ergibt auch den erwünschten Anschluß und Stützpunkt, sowie einen bestimmten Maßstab für Größenverhältnisse etc. Allerdings haben da die umliegenden Häuser ebenfalls kräftig mitzusprechen. Der freie Platz um die Kirche, der noch recht öde und nüchtern wirkt (der Beschauer wird sich beim Anblick der Bretterzäune, Staketen und dahinter liegenden Schuppen und Zinshäuser des Gähnens nicht enthalten können), bedarf trotz etlicher Bäume dringend einer weiteren Belebung und Augenfreude. Eine Säule oder sonst ein schmuckes Mal mit lebhafter Silhouette oder ein plastisch reich ausgestaltetes, vielleicht sogar aus verschiedenfarbigen Materialien ausgeführtes Bildwerk würde auch auf die Kirche mit ihren ein wenig starren, eintönig grauen Bauformen eine sehr günstige Wirkung ausüben. Das Preisausschreiben sah eine Säule vor, eine Form, die alle diese Möglichkeiten zuließ. Wir wollen sehen, wie es die Künstler anfingen, die gegebene Situation zu nützen. Balthasar Schmitt hatte das Platzbild deutlich vor Augen. Er dachte sich das Denkmal (Abb. S. 167) in die Achse des Platzes gestellt; daher die Anordnung einer aus mehreren Stufen gebildeten Terrasse, die stolz und frei aufragende Säule in der Mitte, die Terrasse von zwei Seiten von Balustraden umrahmt, geschmückt durch plastische Kindergruppen und Laternen, dazu links und rechts ein paar Baumgruppen. Seine unleugbaren Vorzüge bestehen in der fein berechneten Kontrastwirkung dieser malerisch gruppierten Formen gegenüber den strengen gebundenen Massen der Kirche. Eine Säule mit einer Statue, also reine Architektur und Plastik in harmonischer Verbindung, dieses



BALTHASAR SCHMITT BENNOSÄULE

Konkurrenzentwurf. Text S. 166

Motiv fand in der Bearbeitung von Albertshofer und Bestelmayer eine in jeder Hinsicht befriedigende Lösung (Abb. S. 161). Ein kluger Rechenmeister und ein fein empfindender Künstler haben sich zu gemeinsamer Arbeit zusammengetan. Bildhauer und Architekt haben sich wunderbar ergänzt. Die Säule in ihrer stolzen Ruhe und Einzelheit erscheint uns als architektonisches Gebilde von strenger Regelmäßigkeit, nicht immer geeignet, sich der Plastik unterzuordnen. Wenn sie sich dieser anpassen soll, muß die Plastik in ihren Maßen in genauester Übereinstimmung zu den Höheverhältnissen der Säule stehen; insbesondere muß in diesem Falle der statische Charakter der Säule wirken. Wir fragen uns bei dem Anblick des Angermairschen Entwurfes, ob er dieser Forderung genügend Ausdruck gegeben hat? Die Originalität seines Entwurfs wird wesentlich durch die eigentümliche Verwendung der gewundenen oder geschlängelten Säule erzielt (Abb. Beil. S. III). Bei einer näheren Betrachtung werden wir zu folgenden Überlegungen geführt. Man kann sich ein so reines architektonisches Gebilde, wie es die Säule doch ist, nicht gut als etwas Gewachsenes vorstellen und sie mit einem freien Gebilde der Natur, das allerlei zufälligen Wachstumsbedingungen unterworfen ist, vergleichen. Eine gewundene Säule



BALTHASAR SCHMITT ST. ULRICH

Konkurrenzentwurf zu einem Bischofdenkmal. Text S. 165

erscheint darum immer als etwas Gewagtes, Spielerisches. Es sind auch Gründe dafür anzugeben, warum sie so erscheint und woher es kommt, daß der Anblick einer gewundenen Säule, besonders einer freistehenden Säule, die etwas trägt, ein beunruhigendes Gefühl erweckt. Das lebhafte Spiel von aufsteigenden Kurven- und Wellenlinien erzeugt in unserem Auge den Eindruck von etwas Bewegtem, Vibrierendem, Unruhigem, was sich natürlich mit dem statischen Charakter der Säule nicht verträgt, zumal, wenn derselbe noch durch eine direkte Belastung, wie in unserem Falle die Gruppe, bedingt ist. Man gewinnt den Eindruck, als würde die Gruppe nur durch geschickte Verteilung ihres Schwerpunktes balanziert, ein Eindruck, welcher der von jedem monumentalen Bildwerk geforderten Ruhe direkt entgegen wirkt. Denken wir uns aber bei dem Angermairschen Entwurfe an Stelle der gewundenen Säule eine gerade, so haben wir ein überaus reizvoll gestaltetes Bildwerk vor Augen, dessen Wirkung eine unbestrittene ist, besonders wenn, wie in diesem Falle vom Künstler vorgesehen, die Ausführung aus verschiedenfarbigem Materiale bewerkstelligt würde.

JOH. HEMMESDORFER BENNOSÄULE
Konkurrenzentwurf.

Verschiedenartige und verschiedenfarbige Stoffe hat auch Max Heilmaier für die Ausführung seines Modells angenommen (Abbildung S. 166). Da der Platz an der Bennokirche von verschiedenen Seiten zugänglich ist, hat er die Säule so gegliedert, daß sie nach sechs Seiten gleichwertige Ansichten und an jeder Seite ein zum Beschauer sprechendes Reliefbild darbietet. Auf der ersten Seite sieht man St. Benno als Sachsenbekehrer, auf der zweiten ist er auf der Flucht dargestellt, auf der dritten nagelt er im Beisein des Herzogs Heinrich VI. das Tor des Domes zu Merseburg zu, auf der vierten Seite ist das Fischwunder abgebildet, das fünfte Bild schildert den Tod des hl. Benno und das sechste Bild zeigt die Überführung der Gebeine St. Bennos nach München.

Hier sehen wir nun ganz deutlich, daß die romanische Formensprache jeder künstlerischen Absicht entgegenkommt, daß sie besonders der Verwendung des Reliefs günstig ist. Auch Düll und Pezold haben diesen Vorteil wahrgenommen und sich der archaischen Formensprache bedient (Abb. S. 164). Das erste Modell zeigt den Heiligen unter einem Baldachin, der auf vier gebündelte Säulen gestellt ist. Der zweite Entwurf führt ein hochragendes Steinkreuz, das über und über mit in Stein gemeißelten Flachbildern bedeckt ist, vor Augen. Mit dem Kreuzesstamm ist die Figur des hl. Benno verbunden, ein Problem, das auf der Skizze noch nicht ganz einwandfrei gelöst erscheint. Das in originellen Formen gehaltene Kreuz erinnert an die irischen und schottischen Hochkreuze, nur ist es mehr in die Formensprache des süddeutschen Kunstcharakters übersetzt. Beide Modelle wurden mit dem ersten Preise ausgezeichnet. Aus diesem letzteren Entwurfe, wie aus genauer Einsicht in die übrigen Arbeiten, erkennt der geübte Beobachter, daß hier in München in der Anpassung und Imitation genannter Stilarten das möglichste geleistet wird. Es geht ein Sprüchlein um, das heißt: »Barock, Romanisch, Renaissance, das ist uns alles oans.« Daher ist es hier geradezu unmöglich, daß in dieser Hinsicht irgend eine schwere Verfehlung oder »stilvolle Geschmacklosigkeit« nachzuweisen wäre, wie solche doch an anderen Orten nicht eben selten vorkommen. Der Beobachter merkt, daß solches in fortwährenden Stilübungen erworbenes Können für derartige Aufgaben hervorragend befähigt. Daß gerade die durch Preise ausgezeichneten Künstler und die originellsten Entwürfe von Künstlern herrühren, die der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst angehören, beweist, über welche Kräfte diese Gesellschaft verfügt. Ihre eigenen Wettbewerbe, die vor allem geeignet sind, das künstlerische Leben nach jeder Seite hin anzuregen und zu fördern, haben dies ja schon längst gezeigt.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





Fritz von Uhde pinx — Ges. f. vervielf. Kunst, München

DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE



KARL HAIDER — HEILIGE FAMILIE

Text siehe Beilage (»Zu unseren Bildern«)

DIE WINTER-AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION 1907

(Fritz von Uhde, Rudolf Schramm-Zittau, Adolf Hölzel)

Von FRANZ WOLTER

In unserem modernen Kunstleben ist und bleibt eine der charakteristischsten Erscheinungen Fritz von Uhde (geb. 22. Mai 1848), der auf der gegenwärtigen großen Bilderschau der Secession für sich das meiste Interesse in Anspruch nimmt. In den fünf Sälen mögen wohl über ein halbes hundert Werke seiner Hand vereinigt sein, die mit Geschmack gehängt sind und, abgesehen von einigen Lücken, einen vollen Überblick über des Meisters Schaffen gewähren, das für sich abgesondert betrachtet werden muß, weil Uhde, wie jede große Persönlichkeit, sich nicht in irgend ein ästhetisches Sammelfach unterbringen läßt.

Dieser eigenartige Künstler hat viele Zickzackwege gehen müssen, bis er sein Ziel vom Offizier zum Maler gefunden, und geriet als Maler zuerst in die seinem Wesen just entgegengesetzte Sphäre, bis er gleichsam als Autodidakt sich selbst entdeckte. Bei Munkácsy in Paris, zu dem er sich von München weg begab, malte er sein erstes Bild: »Die Tänzerin«. Es war ein Genrebild, das zwar im Ton den Lehrer verriet, aber doch die eigene Bahn Uhdes erkennen ließ. Ende des Jahres 1880 sah München den Künstler wieder, der nun, nachdem er sich ein positives Können als Maler angeeignet, zuerst sich dem Genre widmete und eine Reihe von Werken schuf, die ihm einen bedeutenden Namen und zugleich auch Ehren einbrachten. Bekannt sind aus dieser Zeit das »Familienkonzert«, der »Leierkastenmann«, »Die Trommelübung«. Letzteres Bild, ehemals ein Schrecken der ästhetisch Gebildeten, zeigt

aber heute, wie harmlos und friedlich dieser Naturalismus gegenüber den Ausgelassenheiten der Hypermodernen anmutet, und verrät zugleich die großen Feinheiten und vornehm künstlerischen Qualitäten, die Uhde bei seinen pleinairistischen Bestrebungen in den Werken des letzten Jahrzehnts nicht mehr erreichte, obwohl er hier freier wurde. Überhaupt ist Uhde ja vornehmlich derjenige, der sich zwar rücksichtslos an die von Frankreich ausgehenden naturalistischen Bestrebungen anschloß, aber die ganzen Errungenschaften der modernen Kunst am eigenartigsten, am deutschesten und besten in seiner Person vereinigte. Er bedeutet so gewissermaßen den Eckstein, den Abschluß der modernen Kunst auf dem angegebenen Wege. Was die Malerei an Luft und Licht eroberte, die Bereicherung an feinen nuancierten Tonwerten, die sie fand, umfaßt der Name Uhde. Aber es kommt noch etwas hinzu, was weit wichtiger ist, und da geben schon die früheren Studien, wie »Die drei Modelle«, das tonig gestimmte Bildnis eines Bauernmädchens, »Mädchen«, »Mädchen auf dem Stoppelfelde« etc. Aufschluß. Uhde unterscheidet sich von so vielen Malern, die vor ihm und noch mehr von solchen, die nach ihm in ähnlichen Bahnen wandelten, dadurch, daß er mehr sieht und gesehen hat als jene, daß er nicht allein die äußeren Erscheinungen der Dinge auffaßte, sondern auch tiefer in das Wesen seiner Mitmenschen und der ganzen Natur eindrang. Es ist auch in der Tat nicht Aufgabe der Kunst, die Außendinge objektiv richtig festzuhalten — dies besorgt ja ganz vortrefflich heute der photographische Apparat — sondern die Welt soll durch die Kunst zum Träger der menschlichen Empfindung, zum Spiegel des Erlebten werden. Und indem Uhde das wegließ, was der Dilettant nie übersehen würde, indem er anderes, das ihm wesentlicher dünkte, hervorhob, setzte er sich wohl auch in Gegensatz zu vielen anderen Menschen, die rein am Äußerlichen hängen bleiben; er zwang aber anderseits diejenigen, die größer veranlagt waren, die Erscheinungswelt reicher, inniger, seelischer, kurz mit seinen Augen zu sehen. In all seinen Werken, von der einfachsten Studie bis zum figurenreichen Bilde, ist dieses Streben erkenntlich. Insbesondere kommt dies in seinen religiösen Bildern zum Ausdruck.

Uhde ist auch, und dies dürfte für uns eine nähere Betrachtung erheischen, ein religiöser Künstler, allerdings nur für eine kleine Gemeinde. Um seine Art auf diesem Gebiete klarer zu zeichnen, müssen wir zunächst auf einen anderen Künstler zurückgreifen, nämlich auf Eduard v. Gebhardt. Dieser konnte sich trotz dem mächtig in ihm pulsierenden Realitätssinn nie entschließen, die Darstellung Christi und seiner Getreuen in die moderne Gewandung zu hüllen und seine Heiligen mit dieser in eine moderne Umgebung zu versetzen. In ihm steckt noch zu sehr jenes feine Gefühl für die historische Bedeutung, für die ideale Seite der christlichen Kunst und da ihm das heutige Leben zu profan, zu alltäglich für seine hohen Zwecke dünkte, ging er auf die altdeutschen Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts zurück, die noch nicht beeinflußt von einer unverstandenen Antike, mit inniger, naiver Frömmigkeit und treuer Gewissenhaftigkeit aus ihrer Mitte die Anregungen zu den Gestalten des christlichen Glaubens suchten und fanden. Aber diese altdeutschen Meister glichen nicht völlig den im heutigen Sinne realistisch empfindenden Malern. Die altdeutschen Meister gingen weit über die Naturnachahmung hinaus und suchten ihre realistischen Gestalten durch innige Beseelung dem Alltagsleben zu entrücken. Ed. v. Gebhardt knüpfte nun an die altdeutschen Meister nicht nur in ihrem beseelten Wirklichkeitssinn an, sondern nahm auch die Tracht und Umgebung der Menschen des späten Mittelalters in seine biblischen Bilder herüber. Uhde tat den Schritt, den der Düsseldorfer Meister nur halb wagt, ganz und versuchte die Verkörperung der religiösen Idee aus dem modernen Leben zu schöpfen und vom Standpunkte seines Glaubens das religiöse Leben zu schildern.

Unsere Kultur bot dem Maler zunächst keinen Stil der Malerei, wie ihn etwa das 15. Jahrhundert besessen; dann konnte Uhde nicht etwas Ähnliches wie z. B. Rembrandt an die Stelle des Stils setzen. Wenn letzterer Christus und die Heiligen durch ein überirdisches Licht verklärt und der profanen Welt entrückt, so setzt Uhde sie in die nüchterne, pralle Alltagsatmosphäre. Die Größe der Empfindung, das Göttliche ging dann ferner durch den engen Anschluß an die Zufälligkeiten der Natur verloren und wie der Meister ursprünglich vom Genre ausging, so blieb er auch fast in allen seinen religiösen Bildern beim Genre stehen, selbst wenn es öfters zu einer gewissen Erhabenheit gesteigert wird. Am größten zeigt sich der Künstler bei der »Grablegung« und »Himmelfahrt«; in diesen beiden Bildern, die wir zu seinen Hauptwerken zählen, erhebt er sich zur Monumentalität; bei der Gestalt Christi in beiden Bildern, namentlich aber in der »Himmelfahrt«, hat den Künstler allerdings die Kraft verlassen;

FRITZ VON UHDE — LASSET DIE KLEINEN ZU MIR KOMMEN (1884)

Text S. 172 und Beilage

gerade die Figur Jesu auf letzterem Bilde ist der deutlichste Markstein seines Könnens auf dem Gebiet monumentaler religiöser Kunst. Am ausgeglichensten wirken jene unter Uhdes religiösen Bildern, deren Thema einen ins Weiche und Lyrische gehenden Stimmungsgehalt haben und bei denen der Künstler außerdem einen vernünftigen Anschluß an die Tradition nicht scheute. Es sind das »Die Flucht nach Ägypten« von 1895, »Die hl. drei Könige« von 1896, »Der Gang nach Emmaus« von ca. 1897.

Fritz von Uhde besaß in diesen Themen die Fähigkeit, über das Modell hinauszugehen und sie wurden psychologisch interessant, indem er allen seinen Figuren einen innerlich tiefen Gehalt zu geben wußte, wodurch dann gerade jede Spur des Theatralischen wegfällt und dem Inhalt des Werkes die ganze Kraft gewidmet ist. Von hohem Reiz sind da die Bilder »Komm' Herr Jesus, sei unser Gast!« und das beste, das leider nicht ausgestellt ist »Lasset die Kindlein zu mir kommen!« (Abb. S. 171). In diesen Werken hat er eine Innigkeit des Gefühls zum Ausdruck gebracht, die frei von jeder Pose, in schlichter Einfachheit mit den wenigsten Mitteln malerischer Regie wirkt. Aber diese Vorzüge, die auf rein menschlicher Seite liegen, bedingen auch die Schwächen Uhdescher Kunst. Die große überzeugende Macht, wenn wir zumal seine Christusgestalten oder gar seine Madonnen betrachten, kommt nicht zum Ausdruck. Allzumenschlich, allzuarmselig, allzuschwach, zu kränklich sind seine innerlich vom größten Mitleidsgefühl beseelten Gestalten. Man kann von seinem Christus



FRITZ VON UHDE SOMMERFRISCHE (1899)

Winter-Ausstellung der Secession München 1907



FRITZ VON UHDE LESENDES MÄDCHEN (1902)

Winter-Ausstellung der Secession München 1907

nicht glauben, daß er den Gläubigen werktätige Hilfe bringen kann. Der Christus, der die Worte spricht: »Kommt zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken!« kann nicht von Uhdescher Art sein. Wer je einmal in stillen, beschaulichen Stunden im Kloster von S. Marco den Christus gesehen hat, den Fra Angelico auf die Wände der Zellen und Hallen gemalt, der wird den großen Abstand zwischen dieser heutigen modernen Auffassung und der jenes bescheidenen Mönches und großen Künstlers empfinden. Eine Hoffnungslosigkeit, eine Niedergeschlagenheit und ein Gefühl der Schwäche und Nichtigkeit des ganzen menschlichen Daseins, die auch der in schlichte, abgetragene Gewänder gehüllte Heiland nicht zu bannen vermag, das ist die religiöse Grundstimmung der Kunst Uhdes. Der Rührung, dem Mitleid, den ergreifenden Gefühlen für das menschlich Schwache kommt diese Kunst wohl entgegen, nicht aber dem Glauben an die Göttlichkeit

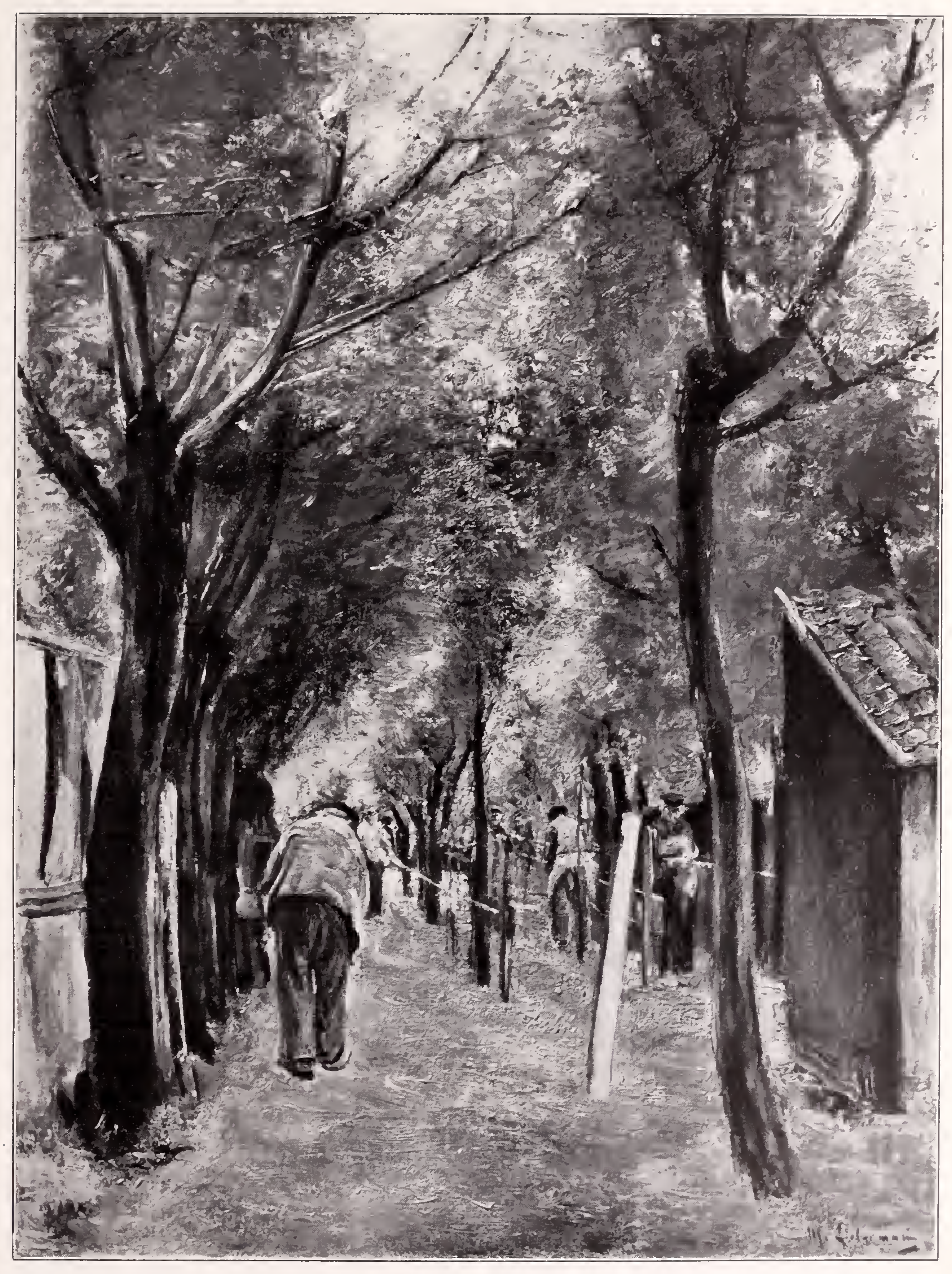


RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU HÜHNERHOF

des Heilandes und seiner Lehre. Uhde selbst hat aus seinen Gefühlen heraus so gemalt aus innerster Überzeugung, er hat es selbst so gewollt. Dieses »Gewollte« hat aber auch Uhde erkannt. Es war im Jahre 1900, als er ein Thema wählte, das Aufschluß über seine religiöse Malerei geben sollte. Es war das große Bild »Die Modellpause«. Man sieht auf demselben in das Atelier des Künstlers. Soeben hat sich die Gruppe, die der Maler zusammengestellt, aufgelöst, die Modelle bewegen sich frei umher, eine junge Mutter (die Madonna), welche den Säugling innig in die Arme schließt, steht vor der Staffelei des Malers, das Bild auf derselben aufmerksam betrachtend. Zur Seite, auf seinen Stab gestützt, ein bärtiger alter Mann (Joseph) und auf dem Divan im Hintergrunde zwei Kinder mit großen Flügeln. Es ist klar, die Modelle zu einer hl. Familie haben wir vor uns. »So ist es gemacht worden,« sagte damals Uhde zu mir, »weiteres habe ich nicht beabsichtigt und nun male ich kein religiöses Bild mehr wie früher; ich habe keine Lust mehr.« — »Was ich damals malte, ist geschehen und vorbei. Es hat mich eine Zeitlang interessiert und nun lasse ich nur noch die Natur auf mich wirken und male ohne Reflexion.« »Sehen Sie« — er deutete auf ein junges Mädchen, ein Modell, welches soeben in seinem Atelier, in welchem wir uns befanden, in der entferntesten Ecke in einem Buche blätterte und vom hellsten Tageslichte umflossen war —, »wie schön das ist! Gerade so möchte ich das Kind malen in seinem hellen Kleidchen mit dem alten Gobelin als Hintergrund. Da die braunrote Truhe mit dem rostigen Eisenbeschläg und wie es so hineintupft in das Buch. Das wäre wahrhaftig schön!« — Und Uhde malte aus eigenem Antriebe nur noch solche Themen, seine Töchter und fremde Kinder, Szenen in seinem Garten, kurzum Dinge, die ihn erfreuten, in einer breiten, sicheren Technik und mit liebevoller Versenkung. So malt er noch heute. Hier ist Uhde der sympathischste und vornehmste unter den modernen Künstlern, der moderne Maler ohne »Reflexion«, dem wir unsere größten Sympathien entgegenbringen können.

* * *

Die beiden folgenden Künstler haben neben Uhde freilich einen schweren Stand, und in der Tat, die Nachbarschaft eines solchen Meisters ist selbst einem geschickten Maler wie Schramm-Zittau schädlich. Dieser Künstler gehört zu denen, die alles malen können, was ihnen unter die Finger fällt, die virtuose Könner sind und durch ihre Fertigkeit blenden. Und blendend gemalt ist auch all das Geflügel, von den jungen Enten an bis zu den Hühnern, Gänsen, Schwänen und Pfauen, mit einer Virtuosität, die erstaunlich ist, die aber zugleich



MAX LIEBERMANN SEILERBAHN

Text siehe Beilage (»Zu unseren Bildern«)

keine tiefere Lebenskraft aus der Natur schöpfen kann, weil sie zu sehr an der oberflächlichen Erscheinung haften bleibt. Das psychologische Erfassen des Tierinstinktes, das individuelle Ausprägen der Gattungseigenschaften geht auf Kosten der Licht- und Luftbeobachtung, der feinen Abwägung von kalten und warmen Tönen verloren. — Immerhin gehört Schramm-Zittau mit zu den achtungswertesten Künstlern der jüngeren Künstlergeneration. (Vgl. Abb. S. 174.)

Offenbart dieser Maler in seinem ganzen bisherigen Lebenswerk noch einen einheitlichen Zug, der eine stetig fortschreitende Entwicklung nach einem einmalig gewollten Prinzip erkennen läßt, so sehen wir bei Adolf Hölzel ein Schwanken und Abirren auf und von der eingeschlagenen Bahn. Dieser Maler, der früher in Dachau entzückende Werke von prickelndem Farbenreiz geschaffen, die von einer selbständigen Auffassung Zeugnis ablegten, geriet auf ganz unerwartete Weise, die nur erklärlich ist durch die allgemeine Auslandsnachahmnng, der sich ein großer Teil der Secession bei Gründung der Vereinigung verschrieb, in den Bann der »Schotten«. Als bezeichnender Beleg dient hier unter anderem die »Tintorettostraße in Venedig«. — In anderen Gemälden ist wieder französischer Einfluß unverkennbar, so daß das Persönliche, das immerhin noch in starkem Maße in seinen Bildern vorhanden, doch geschwächt erscheint.

Hölzel ist ein Problematiker und als solcher darf man immerhin seine Versuche, neue Wege der Kunst zu finden, nicht unterschätzen. Mögen diese für den einzelnen Künstler ebenso verderblich sein wie für ganze Schulen, kein Mensch wird solche Strömungen in andere Bahnen lenken können, sie müssen vielmehr ihre Wege ziehen, um am Ende wieder als Durchgangsstationen, die zu großen Zielen führen, zu dienen.

DER PLAN VON MICHELANGELOS SIXTINADECKE

Von ANTON GRONER

(Fortsetzung und Schluß)

Die Vorfahren Christi

Über acht Fenstern der Langseiten schneiden Stichkappen in das Spiegelgewölbe der Decke ein, während sich die Kappen über den Fenstern der Altar- und Rückwand mit denen der angrenzenden Fensterpaare zu großen Eckgewölbezwickeln vereinigen. Auf diesen vier Eckzwickeln schildert der Künstler vier Rettungen Israels (durch die Eherne Schlange und Esther an der Altar-, David und Judith an der Eingangsseite), die zugleich Vorbilder der Erlösung sind. Die Eherne Schlange und David als Sieger über den Riesen Goliath sind Prototypen Christi, des »zweiten oder wahren Adam«, Esther und Judith der Muttergottes Maria, der »zweiten oder wahren Eva«. Wie in den Mittelbildern der Anteil des Mannes und des Weibes an der Störung der göttlichen Heilsordnung, so kommt hier der gemeinsame Anteil an ihrer Wiederherstellung zum Ausdruck.

Die acht Gewölbekappen enthalten gleich den Lünetten über den (einst 16, jetzt 14) Fenstern schlichte Familiengruppen. Bis vor einem Menschenalter fast unbeachtet, sind diese Familienbilder neuerdings von deutschen Kunsthistorikern (Henke, Justi, Steinmann) mit besonderer Liebe studiert und behandelt worden. Mit dem Maler Leibnitz, der sich die Familien der Stichkappen auf der Reise, die in den Lünetten zu Hause dachte, meint Henke bezüglich der Stichkappen: »Wenn man diese Bilder einzeln in Galerien anträfe, würde man sie vielleicht auf das beliebte Thema »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« taufen«.[1]) Ähnlich sieht Justi«[2]) in den Stichkappenbildern Juden auf der Rast während der Wanderschaft, in den Lünettenbildern dagegen »kleine Erlebnisse aus dem geschichtslosen, überall gleichen Familienleben«. Steinmann,[3]) der im übrigen ganz im Bann von Justis Familiengenremalerei steht, hat die Lünetten- und die Kappenbilder unter sich und beide mit dem Ganzen in engere Ideenverbindung gebracht, indem er Lünetten und Kappen »dieselben Gedanken und Stimmungen« verkörpern läßt, in ersteren näherhin allgemein die »Vorfahren des Herrn als Söhne des Elends«, in letzteren die durch die Liturgie der stillen Woche längst zum Eigentum des Volks gewordenen »Gefangenen Sions« nach den Klageliedern des Jeremias geschildert findet. »Diese Klagen des gefangenen Propheten erhellen wie eine Fackel das Dunkel, das bis heute über Michelangelos Kompositionen in den Gewölbekappen lagerte, und in ihrem Lichte klärt sich alles auf, was bis dahin seltsam und unverständlich erscheinen mußte.«

[1]) Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstsamml. VII, 154.
[2]) Michelangelo 152 ff.
[3]) II, 423 ff.



MAX LIEBERMANN GENERALDIREKTOR GEHEIMRAT DR. W. BODE
Text siehe Beilage (»Zu unseren Bildern«)

Eine treffende Kritik der farbenschillernden Kapitel, welche Justi und Steinmann über die Vorfahren geschrieben haben, verdanken wir der Feder M. Spahns.[4] »Justi und Steinmann lassen Michelangelo bei den Vorfahren, für deren Gestaltung er in der Kunst der Vergangenheit und in der Liturgie keinen Fingerzeig fand, seine typologische Aufgabe in der Ausmalung der päpstlichen Hauskapelle vergessen; in den Lünetten soll er sogar seine so vielfach behauptete Bibelfestigkeit nicht bewährt haben. Er ward seinem Grundplan, den er nach Steinmann selber entworfen hatte, nach Justi wenigstens mit steigendem Eifer ausführte, in solchem Maß untreu, daß er die Ausläufer der Decke mit Genrebildern bemalte, daß er, wo nach dem Evangelium und noch ausdrücklicher nach den von ihm selber angebrachten Namenstafeln nur dem Manne eine Darstellung gebührte, der Frau den Vorrang gab,

4) Im »Tag«, 24. April 1906, Nr. 205.

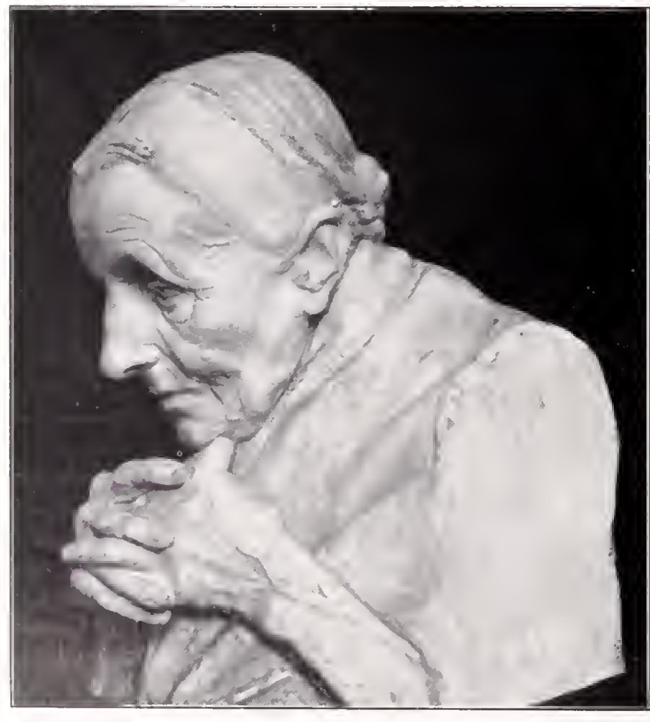
indem er sie dem Manne zugesellte, und um sie als Mutter ihr Kind oder ihre Kinder spielen ließ. Um den nachdenklichen Leser über die Schwierigkeiten der vorgeschlagenen Deutung hinwegzutäuschen, bedarf es bei dem sonst so knappen Justi wie bei Steinmann immer neuen Wortaufwandes und des Vortrags subjektivster Empfindungen, der unser modernes Gefühl mit seiner delikaten Abneigung gegen jede ausführliche, ins Anekdotische sich verlierende Bildbeschreibung verletzen muß. Wo es so vieler, wenn auch geistvoller Worte bedarf, kann nicht alles stimmen. Sieht man zu, so bleibt nur eines sicher, was schon Springer gesagt und Olivier beschrieben hat: daß in all diesen Bildern, in denen der Gewölbekappen und in denen der Lünetten, bei den einfachsten Vorgängen und den natürlichsten Äußerungen menschlichen Familienlebens »dumpfe Trauer« herrscht — eine Trauer, die umso stärker zum Ausdruck kommt, als die Luft in allen Bildern von einem seltsamen Zwielicht erfüllt ist, das Justi wohl zu Unrecht als abendliches Dämmerlicht erschien.«

Spahn liefert seinerseits einen wertvollen Beitrag zur Erklärung der Vorfahrenbilder, indem er sie auf eine Dante-Vision zurückführt, die uns durch das graue Zwielicht der Vorhölle geleitet (Inferno IV, 23—42):

So schritt er vorwärts und ließ ein mich treten
Zum ersten Kreise, der den Abgrund gürtet.
Hier (dem gemäß, was ich erlauschen konnte)
Gab es kein Jammern, sondern nur wie Seufzer,
Davon die ew'gen Lüft' erzittern mußten;
Und dies kam her von Leiden ohne Marter,
So Scharen, groß und zahlreich, hier erlitten,
Von Kindern und von Weibern und von Männern.
Zu mir der gute Meister: »Du erfragst nicht,
Wer diese Geister sind, die du erblickest?
Jetzt sollst du wissen, eh' du weiter gehest,
Daß sie nicht Sünder waren, und doch g'nügte
Nicht ihr Verdienst, weil sie der Tauf' entbehren,
Was ja ein Satz des Glaubens, den du glaubest.
Und da sie vor dem Christentume lebten
Ward Gott von ihnen würdig nicht verehret,
Und so bin ich von diesen selber einer.
Durch diesen Mangel, nicht durch andres Böse,
Sind wir verloren und soweit nur leidend,
Daß ohne Hoffnung wir in Sehnen leben«.
Gewalt'ger Schmerz ergriff mich, als ich's hörte.

Darnach schildert Michelangelo nach einigen deutlichen historischen Anklängen auf der Altarwand »das trauervolle, ergreifende Bild des Lebens all der Menschen, der Heiden wie der Juden, die schuldlos und von Natur edel, voller Güte im Herzen und ernst im Denken, vor und ohne Christus ihr Dasein in trübem Zwielicht zubringen«.

Daran ist jedenfalls unleugbar richtig, daß Dante die ganze Auffassung der Lünetten- und Kappenbilder inspiriert, daß er sie vielleicht sogar angeregt hat. Doch müssen wir uns vor dem übereilten Schluß hüten, daß diese Kompositionen nun auch genau Dantes Idee verkörpern wollen, und wiederum, daß alle Bilder auf dieselbe Formel zu bringen seien. Die meisten Erklärer haben zwischen Kappen- und Lünettenbildern einen Gegensatz konstruiert. Auch Steinmann, der hier wie dort »dieselben Gedanken und Stimmungen« findet, macht doch wieder einen inhaltlichen Unterschied, indem er die Familien in den Lünetten allgemein als »die Vorfahren des Herrn, die Söhne des Elends«, die in den Kappen als »die Gefangenen Sions« deutet.[1]) Allein die beiden Parallelreihen unterscheiden sich lediglich äußerlich in der Komposition. Und dies konnte Michelangelo schlechterdings nicht verhindern. Denn in den Kappendreiecken hatte er nur die eine Möglichkeit, Mann und Frau, etwa noch mit einem oder mehreren Kindern, sitzend oder liegend zu einer pyramidenförmigen Gruppe zu verbinden. Anderseits fragen wir uns, ob Michelangelo wirklich, wie die Erklärer annehmen, durch die ganze Reihe dasselbe Thema variiert habe, etwa »die Vorfahren



JOSEPH JOST ABENDGEBET

Text siehe Beilage S. VII

[1]) Steinmann meint, die Stichkappen und Lünetten hätten auch unabhängig voneinander ausgemalt werden müssen. »Die Ausmalung der ersteren mußte nach den Gesetzen der Freskomalerei bereits vollendet sein, ehe Michelangelo die Arbeit an den letzteren beginnen konnte« (II, 428). Es ist dasselbe Mißverständnis, das im ersten Band seines Sixtinawerks so viel Verwirrung angerichtet hat. Es bleibt sich doch vollständig gleich, ob der Künstler der Reihe nach eine Kappe und Lünette oder zuerst alle Kappen und dann die Lünetten darunter malt. Ein Gesetz der Freskotechnik kommt hier gar nicht in Betracht.

des Herrn als Söhne des Elends« oder »die schuldlos und edel vor und ohne Christus Lebenden«. Ist nicht auch eine gewisse Abwechslung der Motive, eine innere Entwicklung der Stimmungen und Gedanken möglich? Hat uns der Künstler über seine Absichten völlig im Dunkeln gelassen? Mir dünkt, daß wir hierüber eine authentische Urkunde besitzen.

Michelangelo hat den Familiengruppen in den 16 Fensterlünetten und in den acht Gewölbestichkappen der Decke auf den 16 großen Tafeln, welche er mitten über den Fensterbögen in den Lünetten aufstellte, den Stammbaum Christi (nach Matthäus 1, 1—16) in folgender Ordnung beigeschrieben:

Evangelienseite				Epistelseite
I	1. Abraham 2. Isaak 3. Jakob 4. Juda	Altarwand.	II	5. Phares 6. Esron 7. Aram
III	— — — 8. Aminadab	1. Region des Gewölbefreskenschmucks.	IV	— — — 9. Naason
V	10. Salmon 11. Booz 12. Obed		VI	13. Jesse 14. David 15. Salomon
VII	— — — 16. Roboam 17. Abias	2. Region des Gewölbefreskenschmucks.	VIII	18. Asa 19. Josaphat 20. Joram
IX	21. Ozias 22. Joatham 23. Achaz		X	24. Ezechias 25. Manasses 26. Amon
XII	30. Zorobabel 31. Abiud 32. Eliachim	3. Region des Gewölbefreskenschmucks.	XI	27. Josias 28. Jechonias 29. Salathiel
XIV	35. Achim 36. Eliud		XIII	33. Azor 34. Sadoch
XVI	39. Jakob 40. Joseph	Eingangswand.	XV	37. Eleazar 38. Mathan

Die Reihe der Namen beginnt also an der Lünette links über dem Altar und führt nach dem Vorbild der Papstgalerie (unmittelbar unter den Lünetten neben den Fenstern) im Zickzack zur Eingangswand. Dabei muß sofort die ungleichmäßige Verteilung der Namen auffallen. Seltsamerweise hat sich noch kein Sixtinaforscher gefragt, ob diese eigentümliche Gruppierung wirklich als sinnlose, unästhetische Willkür zu gelten habe oder nach irgend einem sachlichen Gesichtspunkt getroffen sei.

Wenn wir die Genealogie von der Eingangswand dem Altar zu verfolgen, so finden wir den



JAKOB BLASER HL. ANTONIUS
Text siehe Beilage S. VII

Lünetten der Rückwand und den beiden angrenzenden je zwei, den folgenden dagegen, über denen die Stichkappen beginnen, je drei Namen beigeschrieben. Hätte der Künstler den Grundsatz, jeder Lünette allein zwei, jeder solchen mit Stichkappe drei Namen zuzuweisen, durch die ganze Reihe beibehalten, dann würde er die 40 Namen des Stammbaumes gerade aufgebracht haben. Der von dem Eigang bis über die Mitte der Langseiten hinaus beobachtete Grundsatz beweist zugleich, daß Michelangelo, was ohnehin eigentlich selbstverständlich ist, die Namen erst abzählte und sich dann einen Plan über ihre Verteilung machte. Wenn nun ihre jetzige Anordnung auffallende

Abweichungen von dem großenteils durchgeführten, nächstliegenden Grundsatz aufweist, so müssen wir nach einem sachlichen Grund dafür suchen.

Die Genealogie verläuft in einer regelmäßigen Zickzacklinie von Tafel I—X. Während der Künstler nun mit den Namen der Tafel XI auf der Evangelienseite weiterfahren müßte, bleibt er plötzlich auf der Epistelseite, um dann den Rest des Stammbaumes bis Lünette XVI im regelmäßigen Zickzack zu Ende zu führen. Zwischen Lünette X und XI ist also die einzige Störung der Zickzacklinie. Und der einzige stichhaltige Erklärungsgrund ist der, daß hier die Reihe aus dem Bereich der letzten in den der mittleren Scheitelfresken- und Propheten-Sibyllen-Gruppe überspringt.[1])

Mit demselben Grund ist eine zweite Unregelmäßigkeit zu erklären: Lünette VII hat statt der drei Namen, welche sie zu beanspruchen hätte, nur zwei erhalten, damit dem aufmerksamen Beobachter zum Bewußtsein komme, daß hier die Genealogie von der mittleren in die vorderste Region des Gewölbefreskenschmuckes übergeht. Lünette V und VI sind in Ordnung, dagegen tragen III und IV nur je einen Namen (statt je zwei) und dafür I und II, denen nur je zwei Namen zukämen, nicht weniger als sieben zusammen. Michelangelo hat aus irgend einem Grund auf den Altarwandlünetten mehr als fünf Namen gebraucht, sonst hätte er die Lünetten III und IV sicherlich in ihrem rechtlichen Besitz gelassen.

Es unterscheiden sich ferner die Lünetten der Altar- und der Eingangswand von allen übrigen Lünetten wie von den Stichkappen dadurch, daß sie, während diese nur eine Familie enthalten, je zwei Familiengruppen einander gegenübersetzen. Nehmen wir alle diese Mittel äußerlicher Unterscheidung zusammen, so erkennen wir klar und unanfechtbar fünf verschiedene Gruppen: Lünette I—II auf der Altarwand, III—VI im Bereich der ersten, VII—X der zweiten, XI—XIV der dritten Gruppe des Gewölbefreskenschmucks, XV—XVI auf der Eingangswand, eine äußere Gruppierung also, die genau derjenigen des Propheten- und Sibyllenzyklus entspricht.

Aus dieser Genealogie entnehmen wir zunächst, daß nach Michelangelos Absicht die Stichkappenbilder keine Reihe für sich bilden sollen; denn dadurch, daß er jeder Lünette allein zwei Namen, jeder mit Stichkappe deren drei beigab, deutete der Künstler genugsam an, daß jedes Stichkappenbild zu der betreffenden Lünette gehöre, daß also Lünetten- und Kappenbilder inhaltlich nur eine einzige Reihe bilden. Andrerseits erhebt sich die Frage, ob den fünf Gruppen, welche die Bilderreihe äußerlich aufweist, auch eine inhaltliche Verschiedenheit entspricht.

Die beiden Lünetten der Altarwand, die gleich dem Anfang der Papstreihe (Christus, Petrus, Linus, Kletus) und des Wandhistorienzyklus (Auffindung Mosis und Geburt Christi von Perugino) sowie dem Altarbild mit der Himmelfahrt Mariä (von Perugino) 1534 dem Jüngsten Gericht zum Opfer fielen, aber in Stichen erhalten sind, tragen vier und drei Namen. Lünette I zeigt links einen bartlosen jungen Mann, der ein riesiges Buch offen vor sich aufgestellt hat, und mit ihm blicken seine Frau und sein Söhnlein in freudiger Erregung hinein. Auf der andern Seite sitzt ein ehrwürdiger, majestätischer Greis, der mit der Linken in die Ferne zeigt, während neben ihm ein Knabe steht, ein Holzbündel unter dem Arm haltend. Lünette II stellt links einen kräftigen Mann dar, der auf einer Steinbank sitzend und den Oberkörper gegen einen Steinblock lehnend, den rechten Arm als Ruhekissen für das müde Haupt benützend, in tiefen Schlaf gesunken ist, während hinter ihm seine Frau steht und kummervoll in die Ferne starrt, die Rechte um ihr Söhnlein schlingend. Gegenüber hat sich ein stämmiger junger Mann auf einem Steinblock niedergelassen und hält sich, mit beiden Händen auf einen Stab gestützt, mit Mühe aufrecht, grimmig in die Ferne blickend; über der Schulter wird der Kopf seines Weibes sichtbar, das abwehrend die Hand mit gespreitzten Fingern emporhält. Justi[2]) und Steinmann[3]) deuten in Lünette I die Familie mit dem Buch (Liber generationis) als eine Art Frontispiz, den Patriarchen als Abraham, welcher dem Isaak befiehlt, das Holz zum Opfer auf den Berg Moria zu tragen; in Lünette II erklärt Steinmann den Schlafenden als Jakob, der im Traum die Himmelsleiter sehe, und beim Mann gegenüber denkt Steinmann an Juda, Justi an Jakob. Wir können davon nur die Erklärung der einen Gruppe als Abraham und Isaak gelten lassen. Lünette II hat mit Jakob und Juda nichts zu tun. Wenn hier diese Patriarchen dargestellt wären, dann hätte der Künstler ihre Namen doch sicherlich

[1]) Steinmann erklärt diese Unregelmäßigkeit damit, daß hier der Prophet Isaias thronte und die folgenden Namen Ezechias, Manasses und Amon die Möglichkeit boten, zwischen dem Propheten und den Vorfahren eine historische Beziehung herzustellen (II, 446 424). Anderseits hätte der Künstler schon dem Isaias seine Stelle mit Rücksicht auf diese Namen zugewiesen. »Die Gesamtkomposition des Freskenzyklus muß längst getroffen gewesen sein, als die Mittelwölbung ausgemalt wurde, und der Meister wußte, daß in der Reihenfolge der Vorfahren Christi in den Lünetten links unter dem ersten Propheten der rechten Seite Ezechias, Manasses und Amon Platz finden würden« (II, 356). Warum hat dann Michelangelo, der nach Steinmann die Ausmalung der Lünetten am Eingang begann (II, 437), die längst verteilten Namen nicht einfach auf der andern Seite anfangen lassen? Die Erklärung dieser Störung im Stammbaum wie auch der Einreihung des Isaias ist Steinmann völlig mißlungen.

[2]) Michelangelo 168 f.

[3]) II, 452 ff.



MAX SEIBOLD
S. B. G. Dr. PAUL WILH. v. KEPPLER

Text siehe Beilage S. VII

nicht auf Lünette I gesetzt, was seine Absichten nur verdunkeln müßte, sondern auf Lünette II, und die klanglosen Namen Phares-Esron-Aram auf Lünette III und IV hinübergenommen, ob er nun die Bilder von Osten nach Westen oder in umgekehrter Folge ausführte. Hält man sich dagegen bei Lünette II an die Namen Phares-Esron-Aram, so sind die Bilder unschwer verständlich; sind doch die beiden Gruppen deutlich charakterisiert als Hebräer aus der Zeit der ägyptischen Knechtschaft und Zwangsarbeit.[1]) Die Familie in Lünette I als Frontispiz aufzufassen, geht aus dem einfachen Grund nicht an, weil nicht sie, sondern Abraham den ersten Platz in der Reihe einnimmt. Wenn die Reihe auf Lünette XVI mit der linken Gruppe (Hl. Familie) schließt, dann beginnt sie auf Lünette I rechts mit Abraham, und die Familie mit Buch nimmt die zweite Stelle ein. Diese Reihenfolge war um so mehr notwendig, als Abraham unmittelbar über Christus saß, der seinerseits die Zickzackreihe der Papstmärtyrer eröffnete. Die linke Gruppe ist offenbar auf Juda zu deuten und das Buch, in welches er mit den Seinigen in freudiger Erregung schaut, auf die seinem Stamm gewordene messianische Verheißung: »Nicht weichen wird das Szepter von Juda, bis der kommt, der gesandt werden soll, auf den die Völker harren.«

Michelangelo hat hier auf die älteren Darstellungen der Altarwand Rücksicht genommen. Damals ward der Wandhistorienzyklus noch eröffnet durch die Auffindung des ausgesetzten Mosesknäbleins und die Geburt Christi, das Erscheinen dessen, der das Ägypterjoch zerbrechen, und dessen, der Judas Herrschaft ablösen sollte; darüber war Christus außerdem dargestellt an der Spitze seiner Nachfolger auf dem Thron des neuen Reiches. So hat also die scheinbare Willkür, womit der Künstler auf die Tafeln I und II nicht weniger als sieben Namen setzte, einen tiefen Sinn. Die beiden Altarwandlünetten bilden inhaltlich für sich eine Gruppe; die vier Kompositionen zeichnen in großen Umrissen den Heilsmorgen der Patriarchenzeit und die Nacht der Knechtschaft in Ägypten.

Die zweite Gruppe reicht von Tafel III—VI. Wenn wir die Motive, welche der Künstler hier verwertet hat, mit den früheren und späteren vergleichen, so ist ein eigenartiger Zug unmittelbar herauszufühlen. Es sind durchaus Szenen häuslicher Arbeit und friedlichen Familienglücks. Während die Ehemänner vor einem Buch oder sonstwie sinnend dasitzen, finden wir da eine junge hübsche Frau, die sich bei ihrer Morgentoilette selbstgefällig im Spiegel betrachtet, dort eine andere, die ihr reiches Haar kämmt, hier spinnt die Hausfrau und dort ist die junge Mutter, ihr Wickelkind in Schlaf lullend, selbst eingeschlummert; oben, in der einen Stichkappe sitzt ein Ehepaar im süßen Nichtstun beisammen und in der Gruppe gegenüber schneidet die Mutter mit einer riesigen Schere irgend ein Gewandstück zu. Gerade diese Gruppe, die »einzige Darstellung der Gewölbekappen mit einer Handlung«, ist ein sehr gewichtiger Zeuge für unsere Auffassung des Verhältnisses von Lünetten und Stichkappen wie auch für die Richtigkeit unserer Analyse überhaupt. Nicht »der Eintönigkeit der schlafenden oder starr vor sich hinbrütenden Männer und Frauen müde« hat Michelangelo dieses Genrebild hierher gemalt, sondern einfach deswegen hat er hier die Mutter bei ihrer häuslichen Arbeit geschildert, weil das vorderste Stichkappenpaar noch im Gebiet der ersten Gewölbefreskengruppe liegt. Gerade bei Tafel V und VI ist zugleich evident, daß die Kappenbilder zu denen der Lünetten gehören: weil in Lünette V die Frau schlummert, arbeitet die in der Stichkappe mit der Schere, und weil die Frau in Lünette VI spinnt, sitzt die oben müßig da, träumerisch in die Ferne blickend.

Von Lünette VII—XVI folgen Motive ganz anderer Art, lauter Bilder dumpfer Trauer ohne jeden Sonnenstrahl des Glücks und ohne Lebensfreude. Den Grund für diesen Wechsel hat Michelangelo wiederum in leichtverständlicher Sprache auf die Tafeln geschrieben. Lünette VI schließt mit Salomon, den wir in dieser Lünette in dem gebieterischen Herrn, den ein kleiner Sklave bedient, einer »wahrhaft königlichen Erscheinung«, erkennen dürfen, und mit ihm endigt die politische Größe des israelitischen Reichs. Mit der Reichsteilung unter Roboam, welcher die nächste Gruppe auf Tafel VII eröffnet, beginnt der unaufhaltsam fortschreitende nationale Niedergang, und die Liste der Messiasahnen führt von dem Sohn Salomons und Enkel Davids herab bis zum armen Zimmermann Joseph.[2]) Dort schildert der Künstler die Israeliten in ihrem gemütlichen Heim, hier zwar nicht allgemein als »die Gefangenen Sions«, aber in allen Lagen und Stimmungen, in welchen sie durch die gotterleuchteten Propheten im Schmerz über den nationalen Verfall getröstet und durch die Ankündigung eines neuen mächtigeren Reiches

[1]) Inzwischen hat auch M. Spahn (Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag, 1906, S. 197 ff.) eine Deutung dieser Lünette gegeben, die ein einzelnes Geschehnis aus der ägyptischen Gefangenschaft, die »Passahnacht«, dargestellt findet. Die Begebenheit würde, wie man sieht, ganz gut passen. Aber wir vermögen in dem Bilde keinen Anhaltspunkt für die »Passahnacht« zu entdecken. Sie scheint uns nicht aus dem Bilde heraus, sondern aus der Karsamstagsliturgie hineingedeutet zu sein. Wenn man weit gehen will, kann man darin, daß sich im Gegensatz zu dem auf einem Stein Schlafenden der andere (auf dem zweiten Platz der Lünette) mit einem langen Stab von seinem Sitz erhebt, den Auszug aus Ägypten angedeutet sehen.

[2]) Nach Steinmann (II, 439 f.) ist auf der linken Hälfte der Lünette XVI Joseph und Maria mit dem Jesusknaben dargestellt.

Israel ermutigt und gestärkt werden mußten. Im Hinblick auf den Propheten- und Sibyllenzyklus wird man die künstlerischen Absichten sogar noch etwas weiter fassen und die Familiengruppen als Stimmungsbilder aus der providentiellen Vorbereitung der Menschheit auf das messianische Heil, ihrer Erziehung zu »Armen im Geiste«, die allein in das »Himmelreich« eintreten können, mit genialen Schlaglichtern auf die Geschichte des alttestamentlichen Gottesreichs, betrachten dürfen.[1])

Man kann nicht sagen, daß bei Lünette XI ein Wechsel der Motive oder eine besonders auffallende Steigerung der Stimmungen einträte; die hier beobachtete Störung der Zickzacklinie dient mehr dem äußeren Zweck, die Gliederung des Gesamtplans zu



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Prado-Museum. Text S. 190

[1]) Höchst eigenartig sind die äußeren Mittel, mit denen Michelangelo in den »Vorfahren« die Entwicklung der vorchristlichen Heilsgeschichte dargestellt hat. Umso wichtiger ist es zu wissen, daß diese Art und Weise, Geschichte zu erzählen, doch nicht einzig dasteht. Raffael hat mit ganz genau denselben äußeren Mitteln in der untersten Bildzone seiner Disputa die nachapostolische Heilsgeschichte in großen Zügen geschildert (vgl. Groner, Raffaels Disputa, 29 ff.). Überhaupt ist eine systematische Vergleichung der Disputa, sämtlicher Zyklen der Sixtinischen Kapelle (mit Einschluß der Raffaelschen Tapeten) und der Medicigrabmäler für das Verständnis jedes einzelnen dieser Werke sehr förderlich. Es ist darauf schon in der Lit. Beilage zur Köln. Volkszeitung, 1907, Nr. 5, kurz hingewiesen worden.

markieren. Der innere Fortschritt der Reihe ist ein stetiger und allmählicher. Von Lünette VII—XVI wird der seelische Akkord der einzelnen Gruppenbilder immer tiefer, das »Rorate cœli« immer inbrünstiger, je mehr sich die messianischen Stimmungsbilder zufolge der Genealogie der »Fülle der Zeit« nähern.

Nun erscheint uns auch die Auswahl des Jonas und Zacharias für Altar- und Rückwand in vollem Licht, wenn wir beachten, daß ihre beiden Prophetensitze zu den Lünettenbildern der Altar- und Rückwand gehören. Jonas eröffnet den Zyklus als der älteste Schriftprophet und eingefleischte Vertreter des älteren, im engen nationaljüdischen Gedanken befangenen Prophetentums,[1] der mit Gott über die Schonung des mächtigen und für Israel gefährlichen Ninive rechtet und lieber sterben will, als den Übergang der Herrschaft Judas an Ninive und eine neue Knechtschaft seines Volkes, wie die ägyptische war, zu erleben. Die Propheten der Langseiten wenden im Schmerz über die Zerstörung von Staat und Tempel ihre Seherblicke in die Zukunft und verkünden ihren Volksgenossen die tröstliche Hoffnung auf das künftige Wiedererstehen eines mächtigen Reiches Israel, bis Zacharias den letzten vier vorchristlichen Generationen (auf der Eingangswand) den nahen Einzug des Messiaskönigs in Jerusalem verkündet. Wie ein wilder Bergstrom, wenn er sich erst tosend und schäumend zu Tal gerungen, mit wachsender Ruhe und Klarheit zum Meere strebt, so wird der geistige Strom in dem Propheten- und Sibyllenzyklus, die Offenbarung des in den vier Eckhistorien (am Anfang und Ende der Reihe) symbolisierten messianischen Heils, von dem ungestümen Jonas an ganz allmählich ruhiger und abgeklärter bis herab zu dem ganz durchgeistigten »biederen deutschen Professor« Zacharias.[2]

Nun werden wir uns auch nicht mehr darüber wundern, daß Michelangelo die Familienbilder, dieses große, mit Abraham und Juda, den beiden Grundpfeilern der Vorhalle des Christentums, beginnende Kompendium der vorchristlichen Heilsgeschichte, nicht »gleichsam als Fortsetsung der Noah-Geschichten an der Eingangswand begann und dann in chronologischer Zeitfolge bis zum Hochaltar fortsetzte.« [3]

Gesamtplan im Anschluß an den Wandhistorienzyklus

Überblicken wir nun die ineinandergreifende Gruppierung der drei Hauptzyklen (Scheitelhistorien, Propheten und Sibyllen, Vorfahren), dann stehen wir vor der Tatsache, daß der Künstler die ganze Deckenmalerei nicht bloß in der Quere nach verschiedenen Zyklen (Scheitelhistorien, Seher, Rettungen, Vorfahren), sondern auch der Länge nach in fünf Regionen gegliedert hat: 1. Jonas mit den zwei Eckbildern (Eherne Schlange, Esther) und den Vorfahren der Lünetten I und II (auf der Altarwand); 2. erste Scheitelhistorientriade (die ersten drei Schöpfungsakte), erste Propheten- und Sibyllengruppe (Jeremias-Libyca, Daniel-Persica) und die Vorfahren der Lünetten III—VI; 3. mittlere Scheitelhistorientriade (Erschaffung Adams und Evas, Sündenfall), Ezechiel-Cumäa und die Vorfahren der Lünetten VII—XI; 4. letzte Scheitelhistorientriade (Noës Opfer, Sintflut, Noës Trunkenheit), letzte Propheten- und Sibyllengruppe (Isaias-Erythräa, Joël-Delphica) und die Vorfahren der Lünetten XI—XIV; 5. Zacharias mit den zwei Eckbildern (Davids Sieg, Judith) und den Vorfahren der Lünetten XV und XVI (auf der Rückwand). Daß sich auch die dekorativen Figuren (Ignudi, Karyatidenkinder) in der Wahl der Bewegungsmotive in ihrer Art dem Gesamtplan einordnen, ist eine einfache Forderung des Gesetzes der Eurhythmie.

Diese äußere Gliederung dient nicht bloß dem künstlerischen Bedürfnis, in das unübersehbare Gewoge der 343 Gestalten übersichtliche Ordnung zu bringen, sondern vor allem auch dazu, den ideellen und äußeren Anschluß an den Wandhistorienzyklus, dessen Prolog die Deckenmalerei bildet, deutlich hervortreten zu lassen.

Dieser Anschluß besteht zunächst darin, daß die neun Scheitelhistorien nicht bloß die Darstellungen des Wandzyklus nach rückwärts ergänzen, sondern sich auch in der Auswahl und Anordnung der Themata aufs engste an den älteren Bilderkreis anpassen, wie wir schon früher dargelegt haben.[4]

Der Wandzyklus zeigt in der Gegenüberstellung des Moses- und des Messiaslebens die Gründung der alt- und neutestamentlichen Heilsanstalt (Synagoge und Kirche) und die Einsetzung ihrer Hierarchie: Auffindung Mosis und Geburt Christi (auf der Altarwand); Beschneidung des Mosessöhnleins und Taufe Christi (Moses und Christus anerkennen auf Gottes Antrieb die auf die nahen Heilsveranstaltungen vorbereitende Zeremonie); Wüstenaufenthalt Mosis und Christi. Hier erreicht die erste Triade ihren wirkungsvollen Höhepunkt: Moses und Christus ziehen nach ihrer vierzigjährigen bezw. vierzigtägigen Vorbereitung auf ihr Amt aus, Israel und die Menschheit herauszuführen aus dem Land der Knechtschaft in das ersehnte Verheißungsland. Den Kern und die Hauptsache des ganzen Zyklus enthält die zweite Gruppe: Berufung des »Erstgeborenen Gottes« (des israelitischen Volkes) und der ersten Jünger; Gründung der alttestamentlichen Theokratie (am Sinai) und des neutestamentlichen »Himmelreichs« (Bergpredigt), zugleich Ausübung des Lehr-, Priester- und Hirtenamts durch Moses und Christus

[1]) Als Darstellungen aus dem Wirken des älteren Prophetentums können die Szenen der Medaillons bei den Scheitelhistorien gelten.

[2]) Aus Versehen sind in der Übersicht S. 140 (H. 6) die Namen Delphica — Isaias — Cumäa einerseits und Joel — Erythräa — Ezechiel anderseits vertauscht; Isaias thront also in Wirklichkeit auf dem vierten Sitz der Epistelseite.

[3]) Steinmann II, 423.

[4]) Archiv für christl. Kunst 1906, 74 f.

sowie Berufung des Priesterstamms Levi und der zwölf Apostel zur Fortsetzung dieses dreifachen Amts; Einsetzung des alt- und des neutestamentlichen Hohenpriestertums (Gottesgericht bei der Empörung der Koreiten und Schlüsselübergabe). In der Übergabe der Schlüssel des Himmelreichs gipfelt der ganze Zyklus. Der Rest von zwei Freskenpaaren gibt eine Art Rück- und Ausblick: Abschied Mosis und Christi (Abendmahl) von ihrem Volk an der Grenze des Verheißungslandes; Auferstehung Christi und Kampf des Erzengels Michael um den Leichnam Mosis.

In den Scheitelfresken der Decke alle Momente des biblischen Schöpfungsberichts unterzubringen, ist eine oft mißglückte, aussichtslose Mühe. Lassen wir endlich das Auge zu seinem Recht kommen, so erkennen wir im ersten Feld den Schöpfer, wie er die leuchtende und lichtlose Materie schafft und scheidet, im zweiten, wie er sie zu leuchtenden und nichtleuchtenden Himmelskörpern ballt und im Davonschweben auf der Erde das Leben (Pflanzen) hervorsprießen läßt, im dritten ruhig über einer Wasserfläche schwebt. Diese Auswahl der Motive, insbesondere des dritten Bilds (Schöpfers Ruhe), ist nur erklärlich aus der Anpassung an die erste Historiengruppe des Wandzyklus. Das All und das Leben hat Gottvater aus nichts erschaffen; er sieht, daß alles gut ist, und er sinnt, wie er noch seiner Würdigeres schaffen solle. Das hat ihm der Künstler in unnachahmlicher Weise ins Antlitz geschrieben. Erschaffung Adams, Erschaffung Evas, Paradiesesglück und Sündenfall sind die Themata der zweiten Triade, dem Kern- und Höhepunkt der ganzen Reihe. Dazu gibt die letzte Historiengruppe, die Schilderung der Menschheit unter dem Gesetz der Sünde, Neugründung des Menschengeschlechts durch Errettung Noës und seiner Familie aus dem allgemeinen Untergang und ihr baldiges Rücksinken in die Sünde,[1]) einen düstern Rück- und Ausblick.

Zweifellos hat der Wandhistorienzyklus die Auswahl und Anordnung der neun Mittelfresken der Decke angeregt und bestimmt. Aber dieser ideellen und formellen (Trilogie) Anpassung stand die Unmöglichkeit einer äußeren Parallelisierung entgegen. Der Wandzyklus mit seinen 3+3+2 Freskenpaaren war unsymmetrisch und erstreckte sich zudem auch auf Altar- und Eingangswand, während die Scheitelreihe sich auf das Gewölbe, also auf den Bereich der Langwände, beschränken mußte. Sicherlich war auch die Einsetzung der Hierarchie mit ihrer höchsten Spitze im Hohenpriestertum und im Papsttum die ursprüngliche Idee des Zyklus. Wenn man aber weniger diese speziell für die päpstliche Kapelle bestimmte Pointe, als vielmehr die allgemeinere heilsgeschichtliche Idee des Zyklus, Gründung des »Reiches Gottes«, der Kirche, und ihres alttestamentlichen Vorbilds, der Synagoge, betonte — und Michelangelo war dazu um so eher berechtigt, als ja der Zyklus ein Glied der gewaltigen Heilsepopöe werden sollte —, dann ließ sich der ganze Wandbilderkreis ebensogut auch anders auffassen. Die Bilder (immer mit ihrem alttestamentlichen Gegenstück) der Altar- und Eingangswand (Geburt und Auferstehung Christi), die ohnehin äußerlich eine Sonderstellung haben, bilden das Vor- und Nachspiel, die sechs Bilder der Langseite dagegen, der eigentliche Körper, drei gleiche Gruppen: Taufe Christi und sein Wüstenaufenthalt als Vorbereitung auf sein Amt; Berufung der ersten Jünger und Gründung des neutestamentlichen Gottesreichs (mit Ausübung des dreifachen Amts und Berufung der zwölf Apostel zu dessen Fortsetzung); Bestellung seines Stellvertreters auf Erden und Abschied (Abendmahl). Und so hat Michelangelo den Zyklus aufgefaßt und entsprechend diesen fünf verschiedenen Gruppen die Decke gegliedert: von ihren oben umschriebenen fünf Gruppen entsprechen die unter 1 und 5 bezeichneten den Freskenpaaren der Altar- und Eingangswand, die drei Regionen der Langseite des Gewölbes den drei Freskengruppen (je zwei Paare) der Langwände. So erreichte er eine äußere und ideelle Parallelisierung: der Sündenfall, die Störung der göttlichen Heilsordnung, welche die Quintessenz der ganzen Scheitelfreskenreihe enthält, liegt genau über dem Bergpredigt-Sinai-Freskenpaar, welches die Wiederherstellung der göttlichen Heilsordnung, die Wiedereröffnung des Paradieses, die Gründung des »Himmelreichs« oder der Kirche bedeutet. Die authentische und unanfechtbare Urkunde über seine Ideen hat Michelangelo zwischen den Wandzyklus und den Gewölbeschmuck auf die Tafeln über den Fenstern geschrieben.

»Ein Plan wie dieser ist nur denkbar als das Resultat tiefen Nachdenkens, qualvoller Sorgen und Zweifel und einer langen ernsten, inneren Sammlung, wie sie überhaupt nur wenigen gelingt.«[2]) Dieser Ausspruch gewinnt erst jetzt seinen richtigen Inhalt. Erst wenn wir den Plan der Decke in sich und im Anschluß an die älteren Wandhistorien erfaßt haben, begreifen wir die Anlage und Idee der Sixtinafresken, einer der größten und erhabensten Schöpfungen, die jemals Menschengeist und Menschenhand zustande gebracht haben, in ihrer ganzen Großartigkeit und Genialität, und empfinden wir voll den »grandiosen Rhythmus, der hier ungeheure Massen gliedert und bindet«.[3])

[1]) Wenn eine Szene im Lauf der Jahrhunderte in verschiedenem Sinn typologisch oder symbolisch verwertet wurde, ergibt sich in einem Bilderzyklus ihr jeweiliger Sinn aus dem Zusammenhang. Die Methode, ein möglichst großes Maß von Symbolik und Typologie in jede Szene hineinzulegen, kann den Ideenzusammenhang des Ganzen nur verdunkeln. So ist hier die Trunkenheit Noës und seine Verspottung lediglich Typus des Sündenrückfalls, nicht aber der Verspottung des Dornengekrönten durch die Juden (Steinmann II, 299 f.).

[2]) Steinmann II, 214.

[3]) Wölfflin, Klassische Kunst ([3]1904), 53.

ZUR KUNST VON »EL GRECO«

Von LUDWIG ZOTTMANN

(Fortsetzung)

Grecos Eintritt in die neue Malweise

Nach den Bildern für S. Domingo el antiguo kommen zunächst neben der »Entkleidung« »Die Verherrlichung des Namens Jesu« — unter dem Titel »Der Traum Philipps II.« bekannt — und »Das Martyrium des hl. Mauritius« zur Ausführung, die in Grecos zweite Manier überleiten.

Der Ausdruck »zweite Manier« deckt nicht den Vorgang; denn ebensowenig wie bei jedem anderen selbständigen Künstler vollzog sich seine Entwicklung sprungweise, sondern viel systematischer als es beim ersten Anblick scheinen möchte, auch nicht willkürlich, vielmehr bedingt durch seine innerste Anlage, die einer großangelegten freien Künstlernatur. Wie sich schon in seinen ersten Werken Keime der späteren Art zeigten, so kennzeichnet sich auch seine sogenannte zweite Manier als ein mit schwankendem Suchen beginnender, dann sich immer mehr abklärender Werdegang. Sein schon erwähnter ausgesprochener Sinn für Licht und Farbe hatte zur natürlichen Folge, daß er, nachdem er in den erlernten und hergebrachten Bahnen sich und anderen Genüge getan zu haben glaubte, neue Wege aufsuchte. Sein Hang zum Mystizismus beeinflußte wohl ungünstig für seine Gesamtentwicklung die Wahl seiner Stoffe und deren Wiedergabe in Form und Farbe, und wirkte zugleich dadurch, daß er ihn verleitete, an Stelle des wirklichen Lichtes ein ideales Himmelslicht zu setzen, verwirrend und erschwerend auf die Erreichung seines Endzieles, der Einheit in Licht und Farbe; und doch kam er diesem, auf verschiedenen Wegen tastend und suchend, zum Schlusse in seinen größeren Darstellungen sehr nahe, um so näher, je mehr die Kraft des Lichts an Stärke gewann, und je näher es dem wirklichen Lichte kam, am nächsten auf dem Gebiete, wo ihn die Verhältnisse zwangen, mehr auf dem Boden der Wirklichkeit zu bleiben, dem des Porträts. Bei Beurteilung seiner Darstellungen ist es immer wieder nötig, sich dieses erstrebten Endzieles bewußt zu bleiben, um ihnen trotz der oft abschreckenden Dehnung und Verzerrung der Formen, die sich teilweise sogar auf die Bildnisse erstreckt, gerecht zu werden.

»Die Verherrlichung des Namens Jesu« (Abb. S. 187)

In das ganz nach seinen Intentionen gebaute Kloster Escorial, einen der großartigsten und eigenartigsten Bauten der Welt, hatte sich der weltmüde König zurückgezogen; religiöse Übungen füllten die meisten Stunden des Tages und mystische Gedanken an die Ewigkeitswelt sein Herz. Was lag näher, als daß der Künstler in den für den König und gerade diesen Ort bestimmten Bildern seinen eigenen mystischen Regungen mehr als bisher nachgab? Es ist also nicht bloßer Zufall, daß gerade mit diesen Bildern die neue Malweise einsetzt, in denen Greco zum Nachteile für seine Kunst die epische Darstellung mit der dramatischen zu verbinden trachtete. In den Einzelgruppen bricht aber seine dramatische Veranlagung immer wieder durch, für die er uns schon so glänzende Beispiele wie die »Entkleidung« gegeben hatte. Ist es schon eine kaum lösbare Aufgabe, zwei getrennte Szenen zu einer Einheit zu bringen, wie die vielen Transfigurationen, und selbst die Raffaels, beweisen, so muß sich deren Schwierigkeit ins Ungemessene steigern, wenn es sich wie hier um die Verknüpfung von noch mehr Vorgängen handelt. Der Grundgedanke der Darstellung ist die Illustrierung einer Stelle beim hl. Paulus: »Im Namen Jesu sollen sich beugen die Kniee aller, die im Himmel sind, auf Erden und unter der Erde.« (Brief an die Philipper II, 10.) Demgemäß oben Anbetung durch die Engel; unten links Huldigung auf Erden durch die Gläubigen, hier auch der Stifter Philipp II., rechts unfreiwillige Huldigung der Hölle, des Zeugen der siegreichen Herrlichkeit Christi über die Widersacher; im Hintergrund das Fegfeuer.

Grecos Gestaltungskraft zeigt sich in der Art und Weise, wie er die spröden und teilweise gegensätzlichen Stoffe doch innerlich und äußerlich zu einem gewissen Zusammenschluß zu bringen versteht: Wie der in einen Glutstrom verwandelte Schlangenleib des Meerungeheuers, dessen weitaufgesperrter Riesenrachen den Höllenschlund versinnlicht, den Fuß des Berges auf der einen Seite umschlingt, so windet sich um die andere der dichtgedrängte Zug der Gläubigen, die sich gegen den Vordergrund bewegen, um sich hier mit dem Kreise der Anbetenden zu vereinigen; am Treffpunkt dieser beiden Bänder steht trennend am Eingange des Qualenortes im Berginnern zu Roß der Höllenwächter, Gottselige und Verdammte scheidend. Damit ist die untere Szene in eine gewisse Verbindung gebracht und sind zugleich deren Gegensätze wirksam betont. Durch das Gewölk, das die Himmelsbewohner trägt und den Berg fast völlig umhüllt, wird der obere Bildteil mit dem unteren zusammen-



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) VERHERRLICHUNG DES NAMENS JESU

Escorial. Text S. 186



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) ANSICHT VON TOLEDO
Provinzialmuseum in Toledo. Text S. 189

zuschließen gesucht, indem sich links lichtere Himmelswolken herabsenken, rechts rötliche Glutdämpfe zu den dunklen, dichter geballten Wolken aufsteigen und in der Mitte das Siegeszeichen verheißende Strahlen auf die Gläubigen niedersendet.

Man wird in dem Bilde Grecos Geschicklichkeit in der Verbindung der Vorgänge bewundern, seine Meisterschaft in der Beherrschung der Körper- und Bewegungsformen, die sich in dem grauenhaften Gemenge der im Rachen des Ungeheuers aufgespeicherten Menschen- und Tierleiber kundgibt, seine Farbengebung in Einzelheiten — seine Phantasie und die innerliche Bewegtheit, — der Gesamteindruck bleibt ein unbefriedigender und man verläßt das Bild mit dem Gefühle, vor einem ungelösten und unlösbaren Vorwurf gestanden zu haben.

»Das Martyrium des hl. Mauritius«

Das Bild wirkt wie die Darstellung auf einer Bühne: Die Hauptgruppe mit dem hl. Mauritius in Vollfiguren auf dieser selbst, links wie aus weiter Ferne gesehen in Miniatur die Szene des Martyriums als Teil der linken Seitenkulisse, und als Dekorationsmalerei auf dem halbaufgezogenen, aus goldigem Gewölk gebildeten Vorhang, die überirdische Szene mit musizierenden und Märtyrerkronen tragenden Engeln und Putten in stürmisch-freudiger Bewegung. Die ganze Kompositions- und Darstellungsweise und die Formengebung in ihren Einzelheiten lassen das Bild aus dem Geist der Barockzeit hervorgegangen erscheinen.

Die Hauptgruppe — die thebanische Legion mit dem hl. Mauritius an der Spitze — in einem sich nach rückwärts verjüngenden Keil geformt, ist mit der Märtyrerkrone durch die hinweisenden Gebärden der Männer, die den Heiligen vergebens zum Abschwören seines Glaubens zu bestimmen suchen, nur sehr lose verbunden, mit der Engelszene rein äußerlich durch die Fahne, welche emporflatternd mit den Wolkenenden sich berührt; dagegen schließt sich diese mit dem Martyrium durch eine herabfließende Lichtwelle innig zusammen. Zum ersten Male begegnen uns die die Wolken durchdringenden Engel und Putten in so kühnen Stellungen und Verkürzungen, zum ersten Male aber auch die überlangen und überstark ondulierten Körperformen von Grecos späterer Malweise in den seltsam gekleideten halbnackten Söldnern. Das »Die 40 Märtyrer« betitelte Bild der Bukarester Galerie scheint im allgemeinen nach Komposition und Farbengebung dem Martyrium des hl. Mauritius sehr ähnlich zu sein, und deshalb wohl auch ungefähr dieser Periode der Kunst Grecos anzugehören: links ein Gewirr von nackten Körpern in Miniatur, die auf dem Eise frierend die Todesstunde erwarten, in der Mitte König Philipp II. und Don Carlos, umgeben vom Hofstaat in voller Figur; im Himmel die Engel mit Palmen und Märtyrerkronen.

Schon in der »Verherrlichung des Namens Jesu« waren die Lokalfarben an Zahl vermindert, und wenn auch oft noch leuchtend und warm, unharmonisch nebeneinander gestellt worden; im »Martyrium« werden sie

auch trüber, besonders bekommt die Hautfarbe einen grauen Ton, und wird noch weniger auf ihren Zusammenklang Rücksicht genommen; so ist beispielsweise Wasserblau unmittelbar neben Schwefelgelb gesetzt; ebenso scharf sind die Lichtgegensätze, mildes Sonnenlicht wechselt mit zukkendem grellem Licht. Dadurch erscheint es erklärlich, daß besonders dieses Bild nicht den Beifall des Königs fand, der es nicht in der Kapelle des heiligen Mauritius, für die es bestimmt war, aufstellen ließ, sondern einen andern Künstler mit der Ausführung betraute. Die Gunst des Königs hatte Greco verscherzt, aber hierdurch unbeirrt, verfolgte er die ihm von seinem Genius vorgeschriebene Bahn weiter.



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) MARIA ALS SCHUTZPATRONIN VON TOLEDO
Skizze zu der Gruppe S. 188

Die Engelszene im »Martyrium des hl. Mauritius« kehrt ganz ähnlich, wie nun häufig in den Darstellungen des Künstlers, in den zwei vereinzelten Landschaftsbildern, welche die Ansicht von Toledo darstellen, wieder, so im Bild des Provinzialmuseums in Toledo, das in seiner teilweise ganz skizzenhaften Ausführung einen anregenden Einblick in die Maltechnik Grecos gewährt.

»Die Ansicht von Toledo«
(Abb. S. 188 und 189)

Man glaubt beim ersten Anblick des vor circa 300 Jahren entstandenen Bildes das heutige Toledo vor Augen zu haben, der von den Fluten des Tajo zu drei Seiten umspülten, von Bergen umsäumten Hügelstadt, deren reiche Kunstschätze und einzig schöne Lage sie jedem Besucher für immer teuer machen.

Den Hügel krönt die von einer Festungsmauer mit Türmen umschlossene Stadt; zu den Füßen ist links der Tajo sichtbar, den vorderen Hang bedeckt fast ganz das auf Wolken stehende Abbild des Stadthauses, zur Rechten desselben eine sitzende halbnackte Knabenfigur, zur Linken in Halbfigur ein zweiter, den ausgebreiteten Stadtplan in beiden Händen haltend — vermutlich Grecos Sohn — über der Stadt schwebt in dem mit grauem Gewölk teilweise bedeckten Himmelsgewölke

die Schutzpatronin, von Putten und von Engeln umgeben. Für ihre kühnen wechselvollen, den Vogelflug nachahmenden Bewegungen finden sich zahlreiche Vorbilder bei Paolo Veronese, Bassano und vor allem bei Tintoretto; dessen hl. Markus in dem Bilde der Venediger Akademie, »Der hl. Markus befreit den Sklaven«, wohl für den wie ein Adler in der Diagonale der Bildebene herabstürzenden Engel vorbildlich war. »Die Ansicht von Toledo« ist als eine Art Votivbild für das Stadthaus in Toledo, wo es Aufstellung fand, gedacht; das Bild zeigt in der skizzenhaften Ausführung der Gruppe der Schutzpatronin mit den Engeln und in anderem, wie sicher Grecos Pinselführung schon in der Grundanlage war; Gestaltung, Umrißlinien und Bewegungsformen sind mit großer Klarheit erfaßt und treten schon vollkommen deutlich zutage. Die »Ansicht von Toledo« führt des weiteren auf ein bisher noch nicht näher beleuchtetes Gebiet der Kunst Grecos, auf das seiner Landschaftsdarstellung. Seine auf italienischem Boden entstandenen Bilder, am ausgeprägtesten »Die Anbetung der Könige« in Wien, weisen fast alle den für die venezianische Kunst gewissermaßen verallgemeinerten Charakter der Landschaft der Lagunenstadt mit ihrer nächsten Umgebung, den Bergen des Hinterlandes und der für Venedig eigentümlichen Stimmung von Luft und Himmel auf, als deren glanzvollster Repräsentant damals Tizian erscheint.

Ob sich die Landschaft ähnlich darstellt und vor allem auch ob sie im Tageslichte steht, wird für die zeitliche Bestimmung der Werke Grecos oft von entscheidender Wichtigkeit sein. Wie sich schon in seinen ersten Bildern in Spanien für die Kirche S. Domingo el antiguo in Toledo sein großes Anpassungsvermögen kundgibt, so äußert sich dies ebenso in der Wiedergabe der Landschaft, die nun eine einschneidende Änderung erfährt. Wer Toledo und seine Umgebung kennt, wird von jetzt an diese fast in allen Werken, die Greco mit einer solchen ausstattet, in ihren wesentlichen Zügen wiederfinden. Nie mehr ist sie gleichwertig mit dem übrigen Bildinhalt behandelt — am ehesten noch in der aber unsicher zu datierenden Kreuzabnahme im Prado — nie mehr ins volle Tageslicht gestellt; in der Regel gibt er sie uns nun — am häufigsten in seinen Heiligen- und Aposteldarstellungen — als Staffage und stimmungsvolle Begleiterscheinung in verkleinertem Maßstabe, wie in die Ferne gerückt; stets ist sie mehr oder minder in Dunkel gehüllt; nur die Wege sind schwach belichtet und die Umrisse der Berge mit silbergrauem Schein umsäumt, wie vom Lichte des aufdämmernden Morgens, so wie es auch Tintoretto liebt. Die Gegend ist gleichsam nur ein geistiger Auszug eines mit bekannten Erscheinungsformen kombinierten Bildes, mit allem, was die Landschaft schmückt, aber nie mehr, was sie als Begleiterscheinung besonders kennzeichnet mit Menschen. Aber selbst in diesen Miniaturlandschaften äußert sich sein Verständnis für ihren organischen Aufbau mit trefflicher Behandlung der Perspektive nicht nur zeichnerisch, sondern auch malerisch und gibt sich besonders darin kund, daß der Einfluß wohl erkennbar wird, den Atmosphäre und Entfernung auf die Raumbehandlung des Körperlichen und die Gestaltung der Umrißlinien ausüben.[1])

Die »Verherrlichung des Namens Jesu« und »Das Martyrium des hl. Mauritius« haben hauptsächlich den Blick eröffnet auf die Wandlung, die sich in der Formengebung, in Verwendung von Licht und Farbe bei Greco zu vollziehen begann. Die Darstellungen erwiesen sich aber noch mehr als Versuche des Künstlers, deren Endzweck dem Beschauer und wohl ihm selbst vorerst noch unklar und verschleiert bleibt. — Die Hauptbilder in der Kirche S. Domingo el antiguo hatten zum ersten Male die Einführung einer übernatürlichen Lichtquelle vor Augen geführt; ihre grundsätzliche Bedeutung und stufenweise Steigerung wird aber noch klarer, wenn man »Die Verkündigung« im Prado den »hl. Laurentius« in Wien und die beiden Bilder »Sendung des heil. Geistes« in der Kirche S. Trinidad in Toledo beziehungsweise im Pradomuseum in Vergleich zieht. Das Bild »Die Verkündigung«, dessen Vorläufer bereits besprochen wurde, in ganz kleinem Format (0,26×0,19), ausnahmsweise auf Holz gemalt, ist in Komposition, Raumbehandlung und in der noch ganz venezianischen Farbengebung, ein ganz reizvolles Stück (Abb. S. 183). Fest werden die Figuren durch die Innenarchitektur der Räume, die durch eine einzige Prachtsäule und die Marmorfliesen prunkvoll gestaltet wird, zusammengehalten; weit lichtet sich der Raum durch die Türöffnung rechts und die tief in den Hintergrund leitende Bogenhalle In wirksamen Lichtgegensatz ist der Innenraum, in dem die Farben gold-gelb, blau, karmin und amaranth harmonisch verbunden

[1]) Das Oktoberheft 1906 der Zeitschrift »Les Arts« enthält eine noch interessantere Ansicht von Toledo, »Toledo bei Nacht« als reines Landschaftsbild ohne die den vorderen Hang bedeckenden Zutaten; das Bild befindet sich im Besitze der Familie Oñate in Madrid. Diese beiden Darstellungen lassen bedauern, das Grecos Kunst nicht auch auf diesem Gebiete mehr wirksam geworden ist.

aufleuchten, zu dem im Dämmerlicht liegenden Hallengang gebracht, auf dessen Fliesen nur schwaches Außenlicht fällt und von rückwärts ein Stück blauer Himmel hereinblickt.

Eine ähnliche Anordnung der überirdischen Lichtquelle wie die »Verkündigung« zeigt das kleine Bildchen »Der hl. Laurentius« in der Harrach-Galerie in Wien. Zwei Putten mit Palme und Märtyrerkrone schweben auch hier in goldig-rötlichen Wolken auf blauem Himmelshintergrund. Im Vordergrund, nahe dem linken Bildrand, kniet der Heilige in mit Gold umsäumtem rotem Ornate über dem gelblichweißen Chorrock, neben ihm lehnt der Rost; als Staffage hinter ihm Bäume und Teile eines Palastes, rechts im Vordergrund ein hallenartiger Bau mit einem durch Figuren belebten Durchgang, der nach rückwärts zu einem Palastbau führt, auf dessen in halber Höhe herumgeführter Veranda sich Gestalten zeigen.

An kompositionellem Wert und an Leuchtkraft der Farbe steht dieses Bild der Verkündigung nicht unbedeutend nach, die Verwandtschaft liegt vornehmlich in der Architektur, Formengebung und Anordnung des himmlischen Lichts mit den Engeln.

Die beiden Darstellungen »Sendung des hl. Geistes« (Prado, [2,75 x 1,27] und Toledo, Kirche S. Trinidad) bringen im Aufbau einige anregende Neuerungen; die Figurengruppen sind der Hauptsache nach in eine horizontale beziehungsweise vertikale Ellipse gefaßt; im Toledonerbild ist der Zuschauer an die Rückwand des Vorraums eines Palastes gestellt gedacht, der sich dem Bildhintergrunde zu durch eine Säulenreihe ins Freie öffnet; im Pradobild erfolgt die Gruppierung weniger glücklich in Vertikalebenen auf und um eine mehrstufige Estrade (Abb. S. 192).

In beiden ist es die Taube, von der das oberirdische Licht ausgeht, im Toledonerbild selbst sichtbar, im Pradobild nicht.

Die Zusammenfassung der Figuren durch dasselbe erfolgte in der Verkündigung, ausgeprägter noch in dem »hl. Laurentius«, mehr äußerlich als durch die Kraft des Lichtes selbst; in der »Ausgießung des hl. Geistes« in Toledo werden sie schon voll von ihm umfangen, während dann im gleichnamigen Pradobild der Zusammenschluß fast ausschließlich durch seine Wirkung erreicht wird. Dementsprechend



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) GEBURT CHRISTI
Kgl. Galerie in Bukarest. Text S. 192



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) SENDUNG DES HL. GEISTES
Prado. Text S. 191

ist bei den Bildern auch der Einfluß des Lichtes auf die Farben: voller Gleichwert neben dem Lichte bei den beiden ersten —, allmähliches Verblassen der Farben und schießlich Auflösung des Lokaltons an den Stellen, die von ihm getroffen werden.

In der Pfingstdarstellung des Prado versucht Greco außerdem absichtlich geschaffene Farbendissonanzen durch die erhöhte Lichtstärke aufzulösen: Wasserblau und Gelb sind als Hauptlokalfarben oben und unten alternierend nebeneinander gestellt und durch ihre Mischtöne und farbige Zwischenstufen verbunden. Die farbige Behandlung des Hintergrundes im Verein mit dieser Farbenabstufung und hauptsächlich die aufsaugende Wirkung des Lichtes sollen nun einen farbigen Einklang herbeiführen, ein Versuch der natürlich mißlingt. Das nämliche Prinzip der Lichtverwendung nur mit noch gesteigerter Tendenz der Zusammenfassung der Komposition und Auflösung der Farbe zeigt »Die Geburt Christi« in der Bukarester Galerie (3,46 x 1,37), (Abb. S. 191).

(Fortsetzung folgt)

Beginnende Bildung fängt immer mit dem Tadel an, vollendete aber sieht in jedem das Positive. Hegel.

* * *

»Jedes Werk ist ein Bild und Gleichnis seines Schöpfers. Er legt etwas hinein, das er aus seinem innersten Wesen hervorzieht. Niemand kann Großes erzeugen, der nicht selbst innerlich groß ist. Was man selber nicht hat, kann man seinem Werk nicht geben.« P. Stephan Beissel in »Stimmen aus Maria Laach«, Jahrg. 1905, S. 497.

* * *

»Streben nach Naturwahrheit macht Modelle unentbehrlich. Das Genie des Künstlers schafft sie um zu höheren Wesen.« P. Stephan Beissel in »Stimmen aus Maria Laach«, Jahrg. 1905, S. 498.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





MAX HEILMAIER ST. PAULUS





MAX HEILMAIER DEKORATIVES RELIEF



MAX HEILMAIER DEKORATIVES RELIEF

MAX HEILMAIER

Von DR. PHILIPP M. HALM

Wem Gelegenheit geboten ist, sich ein umfassendes Bild von dem zu machen, was — sagen wir einmal innerhalb eines Jahres — an wirklich gediegenen Kunstwerken kirchlicher Bestimmung als Auftrag ausgeführt wurde, wird sich der Tatsache zwar nicht verschließen können, daß die letzten Jahre einen wesentlichen Aufschwung christlichen Kunstschaffens bedeuteten, daß aber nichtsdestoweniger ein solches Jahresergebnis in verschwindendem Verhältnis zu dem steht, was sonst an minderwertigen Kunsterzeugnissen, um nicht zu sagen, Kunstsurrogaten in die Kirchen eingeführt wurde. Immer noch überwiegen bedauerlicherweise die Fabrikate sogenannter christlicher Kunstanstalten, und leider muß man daraus ersehen, daß der Boden für eine Verbreitung echter Kunst noch nicht die erwünschte Pflege und Vorbereitung erfahren hat. Was wird alljährlich noch an Altären aller möglichen Stilgattungen, Kanzeln, Orgeln, gemalten Fenstern aufgestellt! Wie wenig davon verdient die Bezeichnung Kunst! Unzweifelhaft hat daran zum guten Teil die Unerfahrenheit mancher Kirchenvorstände schuld, die zwischen der ernsten Arbeit eines Künstlers und der Dutzendware einer Fabrik zu wenig unterscheiden, und denen demgemäß auch das Verständnis der Preisabwertung mangelt. Und wird schließlich auch einmal ein tüchtiger Künstler für einen Entwurf herangezogen, so verwässert oft genug eine »Kunstanstalt« die Ausführung derart zu einem saft- und kraftlosen Etwas, daß von dem Reize des Entwurfes nicht ein Hauch mehr bleibt, und daß die Arbeit trotz der guten Prämissen dennoch zum Fabrikat und nicht zum Kunstwerk wird. Zweifellos ist eine derartige Trennung von Entwurf und Ausführung ein Unding, aber man muß nun einmal in den meisten Fällen, denken wir nur an Altäre oder Glasgemälde, mit diesem einstweilen noch schwer zu eliminierenden Faktor rechnen. Um so mehr aber sollte dem entwerfenden Künstler unumschränkte Aufsicht und Einsprache zugestanden werden, und niemals sollte der ernste Künstler dieses seines guten Rechtes sich begeben. Wo aber Entwurf und Ausführung in eine Hand gelegt werden können, da sollte es geschehen. Das hohe Niveau der Münchener Bildhauerkunst ist nicht zum wenigsten dem Umstande zuzuschreiben, daß das ganze Werden eines Werkes sich unter und in der Schöpferhand des Künslers vollzieht, d. h. daß die Hand, die die Idee mit dem Modellierholz in die erste greifbare Form umsetzte, mit dem Meißel, Punzen und Hammer auch selbst dem Werke endgültig Ausführung und Vollendung gibt. Das verleiht dem Werke das persönlichste Gepräge seines Schöpfers und die unmittelbarste Kraft seiner Wirkung, und



MAX HEILMAIER HL. JAKOBUS D. Ä.

Text S. 197

dieser sollte die christliche Kunst am wenigsten entbehren. Ein Meister dieser Kraft, insonderheit im Dienste der Kirche, ist Max Heilmaier.

Wollen wir zunächst in Max Heilmaier den christlichen Künstler kennen lernen, so dürfte für die Darlegung seiner Stellung zu den Aufgaben der kirchlichen Kunst unserer Zeit sich kaum ein Werk besser eignen als die nur wenigen bekannte Lourdesgrotte, die er auf dem Ranischberge unweit seines Geburtsortes Isen anlegte. Wer kennt nicht jene zahllosen Maria-Lourdesgrotten, die mit ihrem Tuffsteingemäuer und den abscheulichen Buntglas-Effekten zu dem Geschmacklosesten zählen, was man je mit dem Ausdruck »christliche Kunst« zu belegen sich erkühnt hat? In tausend und aber tausend Exemplaren, meist in schlechtester Ausführung, finden wir die Figur der Lourdes-Madonna verbreitet, jenes moderne Andachtsbild, das ebensowenig künstlerischen Wert, wie die Fähigkeit kerniger Erbauung besitzt und trotzdem bedauerlicherweise eine große Reihe unserer lieblichen, warm empfundenen, deutschen Marienfiguren, Zeugen der Blütezeiten wurzelechten, gläubigen, deutschen Schaffens verdunkelt und verdrängt hat. Dies muß vom Standpunkt christlicher und ganz besonders deutscher Kunst tiefschmerzlich empfunden werden. Um so mehr ist der Versuch Heilmaiers anzuerkennen, den fremden Stoff deutschem Fühlen und Denken nach Möglichkeit in wirklich künstlerischer Form näher zu bringen. Eine ältere kleine Kapelle, von zwei hohen Pappeln flankiert, nahm Heilmaier als Hintergrund. Auf einem mächtigen — künstlich angelegten — Steingeschiebe, über das leise plätscherndes Wasser rieselt, stellte er die Figur der Unbefleckten, links seitwärts weiter unten ein kniendes Mädchen, die Umbildung der Bernadette. Seitlich schieben sich zwei Hallen als Rahmen für die Anlage vor; sie sollen Schutz gegen Sonne und Regen bieten, zugleich aber auch den frommen Besucher von der Umgebung abschließen. Ein stiller und traulicher, zu Andacht stimmender Winkel und ein echtes Werk christlicher Kunst, in seiner Anpassung des Ganzen an die Örtlichkeit wie auch in der Auffassung und Durchbildung der beiden Figuren. Während die Motive von Lourdes im wesentlichen beibehalten wurden, ist der Eindruck der bisherigen Typen veredelt. Der süßliche, weichliche Zug des französischen Typus hat echteren, wahreren, deutschen Ausdrucksformen weichen müssen; die krankhafte, überschlanke, leere Verbildlichung der Erscheinung von Lourdes wurde in gesündere faßbarere Körperhaftigkeit umgewandelt. Muß diese Aenderung, auch vom Standpunkte des religiösen Fühlens aus betrachtet, nicht als ein Vorzug erachtet werden, müssen wir nicht der neuen Lösung des

spröden Stoffes uneingeschränkte Anerkennung um so mehr zollen, als sie das Durchbrechen gewisser in der Sachlage begründeter Gewohnheiten und typischer Fesseln zur Bedingung machte?! Nur eine kräftige Hand, ein über allen technischen Mühen stehender und zugleich religiös überzeugungstreuer Künstler durfte den Versuch der Einkleidung einer gewohnten Idee in eine neue Ausdrucksform wagen, und nur einem solchen konnte das Wagnis glücken. Heilmaier aber hat damit den glänzendsten Beweis dafür geliefert, daß die christliche Kunst und vor allem die der plastischen Bildnerei durchaus nicht in hergebrachten Formen verharren muß, um ihrer religiösen Aufgabe, der Erbauung und Erhebung zu genügen; er hat aber auch zugleich bewiesen, wie man einem Grundübel, an dem die sogenannte christliche Kunst so lange krankte und zum Teil noch immer krankt, begegnen kann, der Süßlichkeit. In diesem letzteren Punkte hat Heilmaier etwas von der gesunden kräftigen Art der spätmittelalterlichen Bildhauer, bei denen die Innerlichkeit der Auffassung, wie sie sich vor allem in der Anmut unserer gotischen Marienbilder ausspricht, das wichtigste Moment ihres schöpferischen Wesens begründet. Zweifelsohne blieben ihm auch die stille Schönheit und die Herzenswärme jener alten Schöpfungen nicht verschlossen, aber nicht in den Äusserlichkeiten einer nachgequälten Form, mit denen man so oft einen Stil genügend auszuschöpfen meint, setzten sich ihm die gewonnenen Eindrücke um, sondern sie lösten bei ihm vor allem jene inneren Faktoren aus, die den geistigen Gehalt eines Werkes bestimmen. Heilmaier fand eine selten günstige und umfassende Aufgabe für diese Seite seines Könnens in der hochherzigen Stiftung des Prälaten Lechner, Stadtpfarrers von Wasserburg a. Inn, für die Pfarrkirche St. Jakob dortselbst die Standbilder der zwölf Apostel in mehr als Lebensgröße zu fertigen. Eine dankbare Aufgabe, aber auch für einen ernsten Künstler, dem nicht nur das Typische, Hergebrachte als Ziel vorschwebt, eine schwierige, inhaltreiche Aufgabe, die noch besonderes Interesse dadurch bot, daß Neuschöpfungen einem alten Bauwerke von hervorragendem künstlerischem Eigenwerte eingefügt werden sollten. Immer mehr hatte sich die Anschauung der letzten Jahrzehnte, daß bei derartigen Neuzutaten dem historischen Stile des Vorhandenen Rechnung zu tragen sei, d. h. daß solche neu zu schaffenden Werke im Stile des alten Bestandes möglichst getreu nachzuahmen seien, Bahn gebrochen und gefestigt. Einer urwüchsigen, zeitgemäßen persönlichen Kunst konnte eine derartige Auffassung von rücksichtsvoller Wertschätzung nicht frommen. —



MAX HEILMAIER — HL. JUDAS THADDÄUS

Text S. 197



MAX HEILMAIER HL. BARTHOLOMÄUS

Text S. 197

Veräußerlichungen waren die unausbleiblichen Folgen jener unter der Flagge »Stileinheit — und Echtheit« segelnden Engherzigkeit. Etwas absolut Großes und Wahres ist denn auch niemals in der jede künstlerische Bewegungsfreiheit hemmenden Zwangsjacke geschaffen worden.

Der Umschwung, den die moderne Bewegung mählich herbeiführte, hat aber namentlich, seit Cornelius Gurlitt auf dem Denkmalstage 1900 in Dresden der eben geschilderten Richtung nachdrücklichst entgegentrat, auch diese veralteten Grundsätze immer mehr entkräftet, wenn auch noch nicht mit ihnen gänzlich aufgeräumt. Nicht ängstlich mehr verwehrt man Neuschöpfungen, die sich nicht dem historischen Stil ihrer Umgebung anschließen, ihre Berechtigung; vorausgesetzt, daß sie nicht jeder harmonischen Einfügung widersprechen. Hier hat eben des Künstlers Können einzusetzen, hier kann er es bewähren und hier kann er bei aller Wahrung seiner Persönlichkeit die Wertschätzung des Alten ehrlicher und echter bekunden als durch flaches Nachempfindeln von Äußerlichkeiten. Freilich setzt dies eine starke Kraft voraus, die mit sich und ihrer künstlerischen Anschauung im Reinen ist. Max Heilmaiers Wasserburger Apostel können in dem Sinne dieser neuen Anschauung geradezu vorbildlich genannt werden.

Das Mittelalter schuf für die Apostel Typen, die nur in der persönlichen Auffassung des Künstlers oder durch den Wandel des Zeitgeistes — z. B. dem lyrischen Charakter vom Ende des 15. gegenüber dem dramatisch-pathetischen Zuge der Frührenaissance — einen Wechsel erkennen ließ. Die Tradition erhielt uns diese Typen unveränderlich bis zum heutigen Tage fest, so fest, daß der schaffende Künstler über dem Typus und den Attributen oft genug, ja meistens den Kern der Sache, die Persönlichkeit jedes einzelnen der Zwölfboten vergaß. Statt zu verinnerlichen, veräußerlichte er das Überkommene. Max Heilmaier erkannte Klippe und Gefahr und begegnete ihr mit dem Ernst und der Tiefgründlichkeit seiner Persönlichkeit. Umgehen konnte er die durch jahrhundertlange Tradition gefestigten Typen nicht; wie hätte man wohl die einzelnen Gestalten sonst erkennen wollen. Aber aus dem Typus heraus erwuchsen ihm Individuen; nicht Idealfiguren, wie sie so lange die christliche Kirche verlangt hatte und hinnehmen mußte, sondern scharf gezeichnete Persönlichkeiten mit sorgfältiger Differenzierung ihrer Charaktere, Man trete einmal der machtvollen wuchtigen Gestalt seines kampfgerüsteten Paulus, seinem in heiliger



MAX HEILMAIER HL. ANDREAS

Text nebenan

Lektüre vertieften Thaddäus, dem inbrünstig sein Kreuz umfassenden Philippus, oder dem unbeirrt einherschreitenden Jakobus Major entgegen. Sie leben, wir glauben an sie, sie zwingen uns in ihren Geist, jeder auf seine Weise. Der Künstler gab sich nicht mit der üblichen repräsentativen Darstellung der Zwölfboten zufrieden, die für dieses Thema immer etwas Ermüdendes, Ausgleichendes hat, sondern suchte bei aller statuarisch-monumentalen Auffassung seine heiligen Personen nach Möglichkeit genreartig zu beleben; der ältere Jakobus, der hl. Bartholomäus und Judas Thaddäus sind nach dieser Richtung einzigartige köstliche Schöpfungen (Abb. S. 194, 195 und 196).

Sämtliche Apostelfiguren entstanden im Laufe von nur zwei Jahren, 1903 und 1904. Die Aufstellung der letzten erfolgte im Frühjahr 1905. Erwägen wir dabei, daß auch die reichen Konsolen und Baldachine hierbei einbegriffen sind, und Heilmaier auch die Ausführung in Stein selbst besorgte, so dünkt uns der Zeitraum sehr mäßig. Vor allem wichtig erscheint aber die Stellung dieser Neuschöpfungen im Rahmen des alten Bauwerkes. Ein Blick in den hohen gotischen Chor, dessen Pfeiler sie schmücken, zeigt uns ein einheitliches Zusammengehen der Architekturformen und Bildwerke; das mag zum Teil in den an die Stilart des Baues sich anschließenden Baldachinen und Konsolen begründet sein, aber doch nur zum geringsten Teil, denn in der Gesamterscheinung bilden die Figuren selbst das dominierende Element. Niemandem aber wird es einfallen wollen zu behaupten, daß die Figuren im Stile der Spätgotik geschaffen seien. Mag auch in dem einen oder anderen Apostel, etwa bei dem hl. Johannes Evangelista, die alte Stilweise etwas anklingen, im Kern ihres Wesens aber sind es unverkennbare moderne Schöpfungen, modern im Geist, modern in Auffassung, in Ausführung und Einzeldurchbildung. Nichts davon verbirgt sich hinter der gewohnten Altertümelei. Und sollten deshalb diese Werke, weil sie die Schranken der immer noch herrschenden Tradition historischer Stileinheit sprengten, geringwertiger sein als jene so oft geschauten »stilechten«, unserer Zeit aber unechten Bildwerke! Die Kunst muß lebendig sein, leben im Geiste ihrer Zeit, nicht verknöchern im Stile der Alten. Auch jetzt bedarf die Kirche noch solch lebendiger Kunst, wie sie sie jederzeit bis zum 19. Jahrhundert besaß. Was Heilmaier in seinen Aposteln uns gab, ist solche echte, lebendige kirchliche Kunst. Wie oben schon berührt, halten sich die Baldachine und

Konsolen an den gotischen Stil, wenigstens was die architektonischen und ornamentalen Formen betrifft; in dem figürlichen bleibt der Künstler freier. Ob er nicht auch für jene eine durchaus eigene Ausdrucksweise hätte finden können oder — dürfen?

Im Chor der Wasserburger Pfarrkirche begegnen wir noch einem weiteren Werke Heilmaiers, einem hohen, in Eichenholz geschnitzten Bischofstuhl, der seinen allgemeinen Aufbau dem späteren Mittelalter entlehnt (Abb. S. 201). Auch in vielen Einzelheiten erkennt man diese Zeit als Vorbild, nicht aber in solchem Maße, daß alle Individualität erstickt erscheint. In den Evangelistensymbolen, den reizenden Putten an den Armlehnen oder in dem köstlichen Zierwerk der Kehlen fühlen wir die eigene Kraft des Künstlers. Schade, daß nicht, wie etwa bei den Konsolen für den guten Hirten und den hl. Johannes Baptista in umfassenderer Weise der tektonische Aufbau selbständiger gestaltet wurde. Es sei mir ferne, damit einen Tadel auszusprechen; er wäre durchaus ungerechtfertigt. Der Bischofstuhl trägt die Jahrzahl 1903; wer hätte damals gewagt, ohne Rücksicht auf die Umgebung ein solch dominierendes Einrichtungsstück in absolut moderner Auffassung einem alten Bestande einzufügen. Möge dem erfinderischen Künstler sich bald eine Gelegenheit zu einer ähnlichen Arbeit des christlichen Kunstbereiches bieten, um einmal ganz aussprechen zu können, wie's ihm ums Herz ist, und ohne von stilistisch-historischen Rücksichten geknechtet zu sein. Er trägt, wie wir es an den Wasserburger Apostelfiguren bewiesen sehen, die Fähigkeiten hierfür in sich, was den figuralen Teil einer solchen Aufgabe anlangt, und in architektonischer Hinsicht weisen auch die Modelle mehrfacher Brunnenkonkurrenzen solch freie selbständige und glückliche Lösungen auf. Warum sollte dem Künstler nicht z. B. ein Altar frei von aller Anlehnung an irgend eine historische Stilart gelingen?! Wir würden es begrüßen, fände sich bald zu einer solchen Aufgabe Kirche und Pfarrherr!

Wir stellten bei der Besprechung der Arbeiten Heilmaiers, dem Wesen unserer Zeitschrift entsprechend, den christlichen Künstler in den Vordergrund. Eine kurze Aufzählung einiger seiner bedeutenderen Profanwerke möge hier angereiht werden. Zunächst sei daran erinnert, daß Heilmaier einer der drei Schöpfer der unvergleichlichen Friedenssäule in München ist und daß ferner von seiner Hand — auf Grund von Skizzen Theodor Fischers — der kraftvolle Prometheus auf der Max-Josephsbrücke mit den begleitenden Reliefs herrührt. Die jüngste Zeit gab uns von ihm zwei köstliche Kleinplastiken, die Bronzefigur eines anmutigen Paris, die ebenso fein in der Haltung des grazilen Jugendkörpers ist wie reizvoll in der Mache und die köstliche Bronzefigur einer Gebirgsziege, jenes frohe naturwüchsige Kunstwerk, aus dessen Sorgfalt und Fleiß einem die ganze Liebe für die Natur entgegenlacht. So schlicht, so ohne alles Beiwerk, ohne jede besondere Aktion steht das Tier vor uns, aber dennoch so voll atmenden Lebens, daß wir alle Kunst über diesem Stückchen Natur vergessen. Solch frische erquickende Arbeiten lassen es doppelt begrüßenswert erscheinen, daß ihr Schöpfer auch der Jugend zum Lehrer dient; er wirkt als solcher an der K. Kunstgewerbeschule zu München. Ein ebenso reizvolles wie sinnig durchdachtes Werk stellt uns eine Uhr dar, deren reliefiertem Zifferblatt in Metall Heilmaier die bekannten Worte Schillers von dem dreifachen Schritt der Zeit zugrunde legte. Die zögernde Zukunft in Gestalt eines zagend tastenden, in Schleier gehüllten Mädchens, die unaufhaltsam dahinstürmende Gegenwart im Bilde des flüchtigen, vom Pfeile bedrohten Löwen und die Vergangenheit als eine Ägypterin mit dem Unendlichkeits-Symbole des Ringes sind geradezu klassische Verkörperungen des Dichtergedankens.

Ein größeres Werk Heilmaiers schließlich ward erst im vorigen Herbst der Allgemeinheit übergeben in dem Zierbrunnen, den die Stadt Deggendorf zum Gedenken an die Kriegsjahre 1870—71 und an die Regierungszeit Sr. K. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern auf dem Marktplatz vor dem alten Rathause errichtete. Lag hierfür auch eine Skizze von Professor Rudolph von Seitz zugrunde, so darf man deshalb Heilmaiers Anteil an dem Werke nicht zu gering einschätzen. Die Übersetzung einer zeichnerischen Idee in greifbare Plastik bringt nicht selten erhebliche Schwierigkeiten im Gefolge. Heilmaier verstand es, den künstlerischen Absichten Professors von Seitz zu begegnen und hat namentlich in der Personifikation der Stadt Deggendorf ein entzückend frisches und reizvolles statuarisches Werk geschaffen, das mit seinem gesamten Unterbau zu dem Marktplatz und dem Rathause außerordentlich glücklich stimmt (Abb. S. 203). Ein anderes Werk des Künstlers, die bildnerische Ausstattung der Fassade der neuen Kirche in Pasing, hoffen wir unseren Lesern bald in Wort und Bild vorführen zu können.

Heilmaiers Kunst für die Kirche zu schildern, war die Aufgabe dieser Zeilen. Das Wesen

der einzelnen Schöpfungen dargelegt zu haben, mag in denselben erfüllt sein; es steht nur noch die Frage nach ihrer Wirkung auf den Gesamtkreis der Gläubigen offen. Wer künstlerisch zu schauen gewohnt ist, wird sich derselben nicht entziehen können und wird vor allem ein Werk wie die Übersetzung der Maria-Lourdes hoch schätzen, aber Heilmaiers Arbeiten werden nicht minder auf den Laien ihre Wirkung ausüben. Man darf dieses Moment nicht unterschätzen, denn damit, daß ein Werk von durchaus künstlerischen Qualitäten und aus religiösem Geiste heraus geschaffen ist, ist noch nicht die Aufgabe des christlichen Künstlers erfüllt, und nicht selten begegnet eine derartige Schöpfung, wenn vielleicht auch nicht gerade Widersprüchen und Abneigungen, so doch einer gewissen Kühle und Unempfindlichkeit. Gemeiniglich spricht man dann vom Unverstand der Menge und zweifellos ist daran etwas Wahres. Sollte aber schließlich nicht die Schuld auch den Künstler treffen, der sein Publikum nicht versteht. Wir hoffen nicht, in Verdacht zu kommen, als wollten wir in erster Linie das empfehlen, was den Beifall des großen Publikums findet. Keineswegs, denn das ist zumeist jene Fabrikkunst, die wir mit allen Kräften bekämpfen wollen. Vielmehr wollen wir nur darauf hinweisen, daß der Künstler nicht lediglich sich von seinem Empfinden tragen lasse, sondern auch des Bodens gedenke, in den sein Werk versenkt werde als ein Samenkorn, das religiöse Erbauung und Erhebung zeitigen soll. Nicht fremd soll die große Gemeinde dem christlichen Kunstwerk gegenüberstehen, sondern vertraut; nur so wird es seinen erhabenen Zweck erfüllen. Diese grundsätzliche Forderung aber erweist sich in Heilmaiers Schaffen vollauf berücksichtigt; er rechnet mit dem Durchschnittsniveau der Allgemeinheit nicht in dem Sinne, daß er ihrem Geschmacke von vornherein Rechnung trägt, sondern erwägt, was sie verstehen und empfinden kann. Das prägt sich seinen Werken in künstlerischer Form ein, und so können diese in ihrer Wirkung auf die große Masse nicht versagen. Solcher Werke aber bedarf die christliche Kunst, und sie darf sich glücklich schätzen, in Heilmaier einen Künstler zu besitzen, der ohne Konzessionen an den Geschmack der großen Menge zu machen, eine allgemein verständliche und dennoch echte gediegene Kunst zu bieten weiß.


MAX HEILMAIER — HL. MATTHÄUS



MAX HEILMAIER DETAIL VOM BISCHOFSTUHL

Vgl. S. 201

WIE SAH KAISER OTTO III. AUS?

Von Dr. MAX KEMMERICH, München

Merkwürdigerweise ist bisher weder der körperlichen Erscheinung der alten deutschen Kaiser, noch überhaupt der Frage nach der Porträtfähigkeit des frühen deutschen Mittelalters das Interesse entgegengebracht worden, das man aus historischen und kunsthistorischen Gründen vermuten sollte. Entweder, man leugnete überhaupt, daß das frühe Mittelalter Absicht und Können besessen habe, eine Persönlichkeit einigermaßen der Wirklichkeit entsprechend wiederzugeben, oder aber man nahm jedes Bild, das durch Inschrift oder andere Merkmale für einen Herrscher beglaubigt war, stillschweigend als dessen Porträt hin. Beides ist gleich irrig. Denn Porträt ist ein relativer Begriff, abhängig von Zahl und Wichtigkeit der zwischen Abbild und Original übereinstimmenden Merkmale, so daß man nicht sagen kann: bis zu diesem Termin gibt es kein Porträt, von da an existiert ein solches, sondern aus seinem Wesen folgt, daß man in den ersten Anfängen diejenigen Züge aufdecken muß, die der Wirklichkeit entsprechen, anderseits im scheinbar vollendeten Porträt der Gegenwart solche Merkmale hervorheben muß, die nicht individuell beobachtet sind, sondern nach einem zumeist unbewußten Schönheitsideal korrigiert sind, oder von der Manier des Künstlers abhängen.

Ebenso irrig ist es aber, aus einer Namensbezeichnung und dadurch scheinbar gegebenen Beglaubigung eines Bildes zu folgern, daß es deshalb den Genannten auch wirklich porträtmäßig darstellen sollte. Denn das Mittelalter hat in vielen Fällen, in denen wir Ähnlichkeit erwarten, sie so wenig erstrebt, wie wir etwa in illustrierten Bibeln die wirkliche Erscheinung eines Königs David oder eines Noah festhalten wollen. Klarheit kann uns daher über Porträtabsicht und Grad der Ähnlichkeit ganz ausschließlich ein Vergleich des ganzen für ein und dieselbe Person erhaltenen gleichzeitigen Porträtmaterials bieten.

Zu einem solchen Verfahren sind u. a. die Porträts Kaiser Ottos III. durch Zahl und relative Güte besonders geeignet. Wir gewinnen hier ein Urteil über den Wirklichkeitssinn und die Darstellungsfähigkeit um das Jahr 1000, ferner erhalten wir so ein ungefähres Bild vom Äußeren eines der interessantesten Herrscher unseres frühen Mittelalters, und endlich wird uns erst dadurch die Möglichkeit gewährt, eine Anzahl von Handschriften, die für einen Otto beglaubigt sind, oder anderer, die aus stilistischen Gründen mit diesen verwandt sind, zeitlich richtig anzusetzen. Gerade die Ratlosigkeit selbst der gewiegtesten Kunstkenner solchen Handschriften gegenüber erhellt daraus, daß Stephan Beißel den Otto des Aachener Evangeliars für den I. erklärt, andere ihn für den II. oder III. halten, daß man lange schwankte, ob das Porträt Ottos III. im Münchener Cod. lat. 4453 diesen oder Heinrich II. darstelle u. a. m. Da nun Otto I. 936 den Thron bestieg, Heinrich II. aber 1024 starb, so würden die für die verschiedenen Werke angesetzten Entstehungsdaten um nahezu ein Jahrhundert schwanken, wenn wir nicht paläographische und stilistische, also doch immerhin ziemlich trügerische Kriterien zur näheren Zeitbestim-



KASPAR SCHLEIBNER, Verkündigung

Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München



mung heranziehen würden. Gelingt uns die Identifizierung der Porträts, so ist damit in vielen Fällen eine recht genaue Datierung ermöglicht.

Es wird jetzt unsere Aufgabe sein, zu zeigen, wie Otto III., in dessen und dessen Nachfolgers Heinrichs II. Regierungszeit die besten und zahlreichsten gemalten Werke fallen, ausgesehen hat.

Zunächst wollen wir negativ vorgehen, d. h. feststellen, wie er nicht aussah, bezw. durch welche Merkmale seine Vorgänger ausgezeichnet sind. Von Otto I. besitzen wir eine gute Beschreibung aus der Feder Widukinds.[1]) Danach hatte er einen langen, bis zur Brust herabwallenden Bart »gegen den alten Brauch«. Beiläufig sei erwähnt, daß er von gewaltigem Körperbau mit behaarter Brust und rötlichem Antlitz war und strahlende, funkelnde Augen hatte. Zu dieser Beschreibung paßt gut sein im Besitze des Marchese Trivulzi in Mailand befindliches Elfenbeinporträt,[2]) desgleichen seine Porträtsiegel. Schwieriger ist das Äußere Ottos II. festzustellen. Doch auch von



MAX HEILMAIER — BISCHOFSTUHL IN WASSERBURG

Text S. 198, vgl. S. 200

[1]) In seiner »Sachsengeschichte«, II. Buch, Kap. 35.

[2]) Abb. bei Bode, »Geschichte der deutschen Plastik«, S. 12.

ihm besitzen wir ein leidlich gutes Elfenbeinporträt, das ihn mit seiner Gemahlin Theophanu darstellt. Diese im Hotel Cluny in Paris befindliche griechische Arbeit zeigt ihn ebenfalls bärtig, doch war sein Bart kürzer, gelockt und gleichmäßig abgestutzt, während ja bei seinem Vater die Spitze lang herabwuchs (Abb. S. 208). Damit stimmen auch seine Siegel überein. Ferner war er nur mittelgroß, wie Johannes Canapasius erwähnt und die Auffindung seiner Gebeine bestätigte. Da auch Heinrich II. — auf ihn und Otto II. werden wir noch zurückkommen — bärtig war, so kommen bei der Bartlosigkeit Ottos III. alle bärtigen Porträts für diesen nicht in Betracht. Charakteristisch für Otto II. ist seine rote Gesichtsfarbe, die ihm den Beinamen »der Rote« eintrug.[1]) Diesen Beweis per exclusionem wollen wir nun gleich durch den positiven ergänzen.

Von Otto III. besitzen wir ein zweifellos für ihn zwischen 1001 und 1002 gemaltes Porträt im Cod. 86 der Bibliotheka Capitolare zu Ivrea. Da dieses das einzige nach Entstehungszeit und Person vollkommen beglaubigte Konterfei des interessanten Herrschers, unter dem die lange im Todesschlafe gelegene Kunst zu neuem Leben erwachte, ist, so muß mit diesem Bilde jede ikonographische Untersuchung beginnen. Allerdings ist diese in Italien entstandene Miniatur im Vergleich zu den gleichzeitigen, in Deutschland, besonders in Trier, Reichenau, St. Gallen, Köln, Echternach, Bamberg und Regensburg geschaffenen Werken sehr minderwertig. Denn um die Wende des ersten Jahrtausends war Deutschland nicht nur politisch, sondern auch in der Kunst den andern Ländern Europas — von Byzanz natürlich abgesehen — überlegen. Wenn wir also am vorliegenden Porträt verhältnismäßig nur wenig individuelle Züge und Porträtmerkmale finden werden, so ist damit keineswegs gesagt, daß die andern den Kaiser darstellenden Malereien in feiner ausgeführten Zügen nicht der Wirklichkeit entsprechen. Denn es liegt auf der Hand, daß in der Regel der tüchtigere Künstler auch in hervorragenderem Maße die Fähigkeit besitzt, seine Beobachtungen zu Pergament zu bringen, als der technisch weniger geschulte Kollege. Wir müssen also sagen, daß alle die auf unserm Bilde sowohl als auch bei allen andern gleichzeitigen Darstellungen sich gemeinsam findenden Züge in Wirklichkeit dem Kaiser angehört haben, während diejenigen Züge der andern Bilder, die nicht im Widerspruch mit dem unsern stehen, sondern es nur ergänzen, auch zur körperlichen Erscheinung des jugendlichen Herrschers wahrscheinlich gehört haben werden. Diese Wahrscheinlichkeit wird zur Gewißheit, wenn eben diese Merkmale ausnahmslos bei allen andern Porträts sich nachweisen lassen.

MAX HEILMAIER BEKRÖNUNGSFIGUR

Detail zu S. 203

[1]) Vgl. auch Uhlirz in den »Jahrbüchern des deutschen Reiches unter Otto II. und Otto III.« S. 208 ff.



Text S. 198

MAX HEILMAIER
LUITPOLDBRUNNEN IN DEGGENDORF

Unsere untenstehende Abbildung – die erste Publikation dieser wichtigen Miniatur — stellt in der Größe des Originals den jungen Herrscher dar, wie er von einer Heiligengestalt, wohl der Jungfrau Maria, das Diadem erhält. Folgende Kriterien lassen sich nun auf unserm Porträt, so schlecht es ist, feststellen: Der Kaiser trägt am Kinn leichten Bartanflug, sonst ist er bartlos,[1]) er hat länglich-ovales Gesicht und spitzes Kinn, kurze Haare und eine Locke in der ziemlich niedrigen Stirn. Auf Nase, Augen und andere Details wollen wir nicht näher eingehen mit Rücksicht auf die Minderwertigkeit der Miniatur und die Differenzen mit den andern Porträts. Zu erwähnen bleibt nur noch die Jugendlichkeit des faltenlosen Gesichtes.

Für einen Otto durch Namensnennung beglaubigt sind noch zwei Porträts, die wir deshalb zunächst betrachten wollen.

Das eine (Abb. S. 209) befindet sich als Widmungsbild im berühmten Evangelienbuche im Münsterschatz in Aachen und trägt in Majuskeln die Legende »Hoc Auguste libro tibi cor dominus induat Otto quem de Liuthario te suscepisse memento«. Ein Lothar hat also das Werk gemalt oder malen lassen und dem Kaiser überreicht. Man glaubte, diesen Abt mit Liuthar von der Reichenau identifizieren zu können, um so einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit zu gewinnen. Allein besagter Liuthar starb schon 934, als Otto I. noch garnicht den Thron bestiegen hatte, geschweige denn Kaiser war. Trotzdem meint Stephan Beißel,[2]) diesen Otto mit dem Großen identifizieren zu können, was mir aus dem Stil der Malerei, vor allem aber mit Rücksicht auf das Porträt eines ganz jugendlichen Herrschers ausgeschlossen zu sein scheint. Übrigens ist dem verdienten Kenner frühmittelalterlicher Malerei schon von anderer Seite widersprochen worden und deshalb scheint er seine ursprüngliche Meinung geändert zu haben und einer Zuteilung zu Otto II. nicht zu widersprechen. Der junge Herrscher trägt noch fränkisch-römische Tracht, also kurze Tunika, ebenso seine Umgebung. Sein bartloses Gesicht, das spitze Kinn, das



KAISER OTTO III. AUS DEM CODEX 86 DER BIBLIOTHECA CAPITOLARE ZU IVREA
Text oben

[1]) Auch sein Porträtsiegel zeigt ihn so. Karl Heffner, »Die deutschen Kaiser- und Königssiegel«, irrt, wenn er ihn mit bärtig bezeichnet. Allerdings erweckt die Abbildung bei ihm (Tfl. II, Nr. 16) diesen Eindruck. Eine genauere Prüfung des Originals ergab jedoch, daß dieses bereits am 12. Dezember 993 verwandte Siegel (Otto zählte damals 13 Jahre) keinen Schnurrbart, sondern nur unförmig aufgeworfene Lippen hat.

[2]) »Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen«, Abb. auf Tfl. 4. Farbige Reproduktion dieser oft nachgebildeten Miniatur bei Henne am Rhyn, Kulturgeschichte des deutschen Volkes, Tfl. bei S. 158. Unsere verkleinerte Abbildung verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Dr. Scheifers in Mülheim a. d. Ruhr, der sie ebenfalls schenkungsweise von Herrn Prof. Jos. Buchkremer erhielt. Für die durch Herrn Prof. Scheifers vom Stiftskapitel erwirkte Publikationserlaubnis sei hier auch mein herzlichster Dank ausgesprochen.

kurze, gelockte braune Haar entsprechen durchaus den uns von dem vorigen Porträt her geläufigen Zügen Ottos III. Nur erscheint der Kaiser, da ohne Bartanflug, jünger. Mit Otto I. oder Otto II. ihn zu identifizieren, erlaubt überdies die Bärtigkeit dieser beiden Kaiser nicht, so daß wir aus stilistischen und negativen Gründen, sowie aus der Übereinstimmung in wichtigen Merkmalen mit dem Porträt von Ivrea uns für Otto III. entscheiden müssen. Als terminus post quem der Entstehung erhalten wir das Jahr seiner Kaiserkrönung, 996. Otto war damals 16 Jahre alt und so jugendlich erscheint er auch auf dem Aachener Bilde.[1])

Was die Auffassung anlangt, so zeigt sie den in der Mandorla thronenden Herrscher, wie ihm von der Hand Gottes die Krone aufs Haupt gesetzt wird. Je zwei Fürsten, Krieger und Bischöfe, als Vertreter der weltlichen und geistlichen Macht, huldigen ihm. Hier ist also eine Verherrlichung des Kaisertums, vielleicht mit unmittelbarer Beziehung auf seine soeben erfolgte Krönung, versinnbildlicht.

Das dritte, durch Legende für einen Kaiser Otto beglaubigte Porträt ist das im Musée Condé in Chantilly mit Nr. 15654 bezeichnete schöne Gemälde, das wir nach einem Kohledruck von Braun, Clement & Co. in Dornach verkleinert nebenan wiedergeben. Die Größe des Originals beträgt 22,5 zu 19 cm. Dieses Bild ist nicht nur als Porträt bei weitem das beste, sondern auch als Kunstwerk hervorragend. Schwierig bezw. strittig ist nur die Zuteilung.



KAISER OTTO III. AUF DEM EINZELBLATT AUS DEM REGISTRUM GREGORII IN CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ
Verkleinerter Ausschnitt. Nach Braun & Clement. Text nebenan

Nach der Legende »Otto Imperator Augustus« ist hier also ein Kaiser Otto porträtiert. Haseloff[2]) erklärt ihn für Otto II. und diese Zuteilung hat scheinbar viel für sich. Das Blatt in Chantilly ist nämlich einem Registrum Gregorii in der Stadtbibliothek in

---

[1]) Herr Pater Stephan Beissel S. J. macht mich brieflich darauf aufmerksam, daß die Datierung auf 996 mit Rücksicht darauf, daß das Aachener Evangeliar die älteste Reichenauer Handschrift sei, unhaltbar sei. Bei dem Treibhauscharakter der ottonischen Malerei ist eine Entwicklung in wenigen Jahren keineswegs ausgeschlossen, trotzdem ist auch folgende Hypothese möglich: Das ganze Mittelalter war kindlichen Gesichtern gegenüber ziemlich hilflos, zudem wurden immer nur wenige Merkmale individuell erfaßt, endlich ist es sehr wahrscheinlich, daß Otto III. seinem Vater ähnlich war. Berücksichtigen wir das, dann ist es möglich, daß das Porträt Ottos II., der 967 mit 12 Jahren gekrönt wurde, darstellt. Otto I., der, 912 geboren, damals ein gereifter Mann war, scheidet auf alle Fälle aus der Diskussion aus. Entscheiden wir uns für ein Jugendbild Ottos II., dann können wir aus diesem natürlich keine Schlüsse auf die Ikonographie Ottos III. ziehen, unser Resultat wird aber in keiner Weise beeinflußt, um so weniger, als auch heute Jugendbilder von verwandten Personen oft außerordentlich ähnlich sind. Solange nicht alle Merkmale im Porträt vertreten sind, ist eine Verwechslung ähnlicher Personen niemals ausgeschlossen. Vielleicht findet diese Hypothese den Beifall Beissels und anderer hervorragender Fachleute.

[2]) Vgl. Sauerland und Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Trier 1901, S. 70ff. Hier auch teilweiser Abdruck des Widmungsgedichtes.



KAISER OTTO III. WIDMUNGSBILD, AUS DEM BAMBERGER CODEX ED. III. 16. KLASSIKER 79 (AUSSCHNITT)
Text S. 208

Trier sehr ähnlich, so daß Haseloff, wiewohl er selbst hervorhebt, daß die Farbenstimmung auf dem Porträt reicher ist als im Registrum, kein Bedenken trägt, anzunehmen, daß das Porträt diesem entstamme. Nun enthält aber das Registrum ein Gedicht des berühmten Erzbischofs Egbert von Trier (977—993), in welchem dieser das Werk Otto II. widmet und gleichzeitig auf seinen Tod Bezug nimmt. Da Otto II. 983, Egbert 993 starb, so muß das Registrum innerhalb dieser Jahre entstanden sein. Das ist absolut zwingend und nichts liegt mir ferner, als gegen diese Beweisführung Einwendungen zu erheben. Sie gilt aber auch nur für das Registrum, nicht aber für das Porträt! [1]) Daß beide in demselben Atelier, mutmaßlich Trier, entstanden, sei ohne weiteres zugegeben. Das erklärt aber völlig ausreichend die große Verwandtschaft beider Malereien.

Ist der Beweis, daß das Werk von Chantilly und das von Trier ursprünglich zusammengehörten, keineswegs von Haseloff in zwingender Weise geführt — zwingend ist nur, daß beide am selben Orte entstanden —, so

[1]) Dieses Blatt befand sich 1855 im bischöflichen Museum in Köln. Vgl. auch Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, 1891, S. 15, Anm. 6. Hier (S. 13 ff.) befindet sich auch eine vortreffliche Zusammenstellung der Porträts Ottos III.



KAISER OTTO III. AUS CLM. 4453 FOL. 24a (AUSSCHNITT)
Text S. 208

wird sich leicht nachweisen lassen, daß Otto II. gar nicht dargestellt sein kann.

Da — angenommen, das Widmungsgedicht hätte zum Porträt gehört — Otto II., als es gemalt wurde, schon tot war, oder seine Entstehung zum mindesten in seine letzte Lebenszeit fällt, so hätte es ihn bärtig darstellen müssen und so, wie wir ihn oben beschrieben. Überdies sieht er auf dem Porträt wie ein Jüngling aus und nicht wie ein Mann von 28 Jahren. Aus diesem Grunde kann Otto II. also nicht in Frage kommen.

Ferner ist die Übereinstimmung mit dem Porträt in Ivrea und den gleich zu betrachtenden — Bartlosigkeit, ovales Gesicht, braune, kurze Haare — so bedeutend, daß es gar keinem Zweifel unterliegen kann, daß wir hier ein beglaubigtes Porträt Ottos III. besitzen.

Was die Auffassung anlangt, so handelt es sich hier um ein Repräsentations- bezw. Huldigungsbild. Vier allegorische Frauengestalten, von denen sich die mit den Überschriften Germania und Francia bezeichneten dem Kaiser von rechts, Italia und Alamannia ihm von links nahen, bringen dem Herrscher Geschenke dar. Diese Idee wird uns noch wiederholt begegnen. Hier tritt sie zum ersten Male in die Erscheinung. Otto sitzt mit den Insignien



KAISER OTTO III. VOM VAS LUSTRALE IN AACHEN. AUSSCHNITT
Text S. 212, Anm. 3.

seiner Würde, Krone, Szepter und Reichsapfel, in edler und feierlicher Haltung auf dem Throne unter einem tempelartigen Baldachine — infolge mangelhafter Perspektive scheint er davor zu sitzen —, angetan mit der Dalmatica, also der griechischen Einfluß verratenden langen Tunika an Stelle der fränkischen kurzen, und langem Schultermantel.

Da Otto als Imperator bezeichnet ist, so muß das Porträt zwischen dem 21. Mai 996, dem Tage seiner Kaiserkrönung durch Gregor V., und dem 23. Januar 1002, seinem Todesdatum, entstanden sein. Mit Rücksicht auf die technische Vortrefflichkeit dieses Bildes — es übertrifft alle anderen, besonders das italienische, bedeutend — können wir ihm auch einen größeren Porträtwert als diesen zuschreiben. Die Farben wurden in dieser Zeit allerdings noch recht willkürlich behandelt, ebenso wäre es übereilt, auf die Details zu viel Gewicht zu legen.[1]) Immerhin sei auf die schwarzen, außergewöhnlich richtig gezeichneten Augen mit den schön geschwungenen Brauen hingewiesen.

Das bekannteste Porträt Ottos ist das im Münchener Codex lat. 4453, Cim. 58, fol. 24a. Es ist dem auf fol. 1a des Codex Ed. III, 16 der kgl. Bibliothek in Bamberg, einer Josephus-Handschrift, ohne mit ihm identisch zu sein, so außerordentlich ähnlich, daß wir gut tun, beide Bilder, die wir in Originalgröße wiedergeben (Abb. S. 206 und 207), zunächst zusammen zu besprechen.

Auch hier ist der Kaiser in seiner Majestät auf dem Throne sitzend dargestellt, durchaus in der Auffassung des Porträts von Chantilly. Die Komposition ist von letzterem insofern verschieden, als die allegorischen Frauengestalten dem von vier geistlichen und weltlichen Würdenträgern flankierten Kaiser von links nahen. Die Benennung der Völker ist auch abweichend, denn sie heißen in Cim. 58 Roma, Gallia, Germania, Sclavinia, auf dem Josephusporträt aber Italia, Germania, Gallia, Sclavania (sic!)

Auch diese Porträts sind nicht unbestritten Otto III. zugeschrieben, wenn auch die Mehrheit der Gelehrten sich wenigstens beim Münchner Bilde für diesen genialen Jüngling entschieden hat. Hingegen wird das Josephusporträt für Heinrich II. in Anspruch genommen.

Nun ergibt schon die oberflächlichste Vergleichung eine sehr große Übereinstimmung nicht nur in der Komposition zwischen den Porträts von Chantilly, München und Bamberg, und doch soll das erste Otto II., das zweite Otto III. und das letzte Heinrich II. darstellen. Daß zwei von diesen Benennungen falsch sein müssen, liegt auf der Hand, denn alle stellen ganz unverkennbar denselben Mann dar. Es fragt sich nur darum, welchen?

Nach unseren vorstehenden Untersuchungen könnte die Antwort nicht zweifelhaft sein, wenn nicht das Bamberger Porträt, das bei einer Größe von 26 : 19 cm den Kaiser 16 cm groß zeigt,[2]) über seinem Kopfe das Inschriftfragment »Heinricus« aufwiese. Was ist da näherliegend, als von dieser Benennung ausgehend alle ähnlichen Porträts Heinrich dem



KAISER OTTO II.
Nach Louandre »Les arts somptuaires«, Paris 1858, I. Bd., Tfl. 41. Ausschnitt.
Text S. 202

[1]) Über diese Punkte vergleiche mein Werkchen: Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland, München 1907, Georg D. W. Callwey.

[2]) Erstmalige, stark verkleinerte Reproduktion in K. F. Beckers Weltgeschichte, IV. Aufl., 4. Bd., Stuttgart 1901, S. 87. — Abb auf S. 209 nach einer Photographie, die ich der Güte des Herrn Bibliothekars Dr. Fischer verdanke.

Heiligen zuzuweisen? Und doch liegt hier ein Irrtum, allerdings ein sehr entschuldbarer, vor.

Um das zu beweisen, gibt es für uns zwei Möglichkeiten: entweder wir erbringen, wie bereits versucht, den Nachweis, daß eines dieser Porträts Otto III. verkörpere, dann gilt dasselbe auch für die beiden anderen. Oder wir zeigen, daß die beiden anderen Kaiser anders aussahen, als irgend eines dieser drei Bilder.



KAISER OTTO III. AUS EINEM AACHENER EVANGELIAR
Text S. 204.

Daß Otto II. ganz anders aussah, habe ich nachgewiesen. Was Heinrich betrifft, so war er nicht nur bärtig, sondern es gelang mir durch Vergleich alles erhaltenen Materials, von ihm folgende Ikonographie zu gewinnen[1]:

Er hatte wahrscheinlich ein ziemlich dickes und rundes Haupt, das mit blonden, wohl gelockten Haaren bedeckt war. Sein Gesicht war länglich-oval, die Augen mit großer Wahrscheinlichkeit hell. Seine Nase war schmal, leicht gekrümmt und an der Spitze seitlich gebogen und durch eine scharfe Einsenkung von der Stirn geschieden. Ein kleiner, nach abwärts gerichteter blonder Schnurrbart beschattete den Mund, während ein blonder, kurzer, gelockter Vollbart das ovale Kinn einrahmte. Die Backenknochen waren deutlich sichtbar. Die Haare trug er kurz. Das auf S. 211 reproduzierte Porträt des Kaisers erläutert unsere Beschreibung

[1]) Vgl. meine »Frühmittelalterliche Porträtmalerei«, S. 87.



KAISER OTTO III. AUS SEINER APOKALYPSE IN BAMBERG. BIBELHANDSCHRIFT 140. FOL. 59. AUSSCHNITT
Text S. 212.

und schließt, mehr als Worte das könnten, eine Verwechslung mit den Porträts Ottos III. aus.

Wissen wir sonach durch die Conclusio per exclusionem mit aller wünschenswerten Bestimmtheit, daß, da weder Heinrich II. noch Otto II. — Otto I. kann aus zeitlichen Gründen nicht in Frage kommen und wurde auch von niemand vermutet — auf den drei Porträts dargestellt sind, nur Otto III. mit dem Herrscher identifiziert werden kann, so wollen wir nunmehr noch versuchen, unseren Beweis positiv zu ergänzen.

Wir sprachen bereits von der im Porträt von Chantilly erstmalig auftretenden Komposition und erwähnten, daß sich eine ganz ähnliche im Münchner und Bamberger Porträt wiederfindet. Wie Haseloff richtig hervorhebt, ist jedoch das Münchner Porträt trotz der außerordentlichen Ähnlichkeit mit dem erstgenannten keine Kopie desselben. Das Bamberger aber, in einer anderen Schule als die beiden vorigen entstanden, ist hinsichtlich der Komposition eine Kompilation des Münchner und des französischen Bildes. Es ist möglich, daß das Schema der Huldigung auf eine gemeinsame ältere, in Verlust geratene Miniatur zurückgeht.

Auffällig ist das Vorkommen der Sclavinia im Josephus und im Cim. 58. Sollten allein daraus keine Schlüsse auf die Person des Herrschers möglich sein? Allerdings führt dieser Weg zu keinem so gesicherten Resultate, wie wir es aus der Ikonographie der in Frage kommenden Herrscher gewinnen, immerhin ist es für uns sehr wertvoll, daß wir auch auf ihm eine Bestätigung unserer bisherigen Ergebnisse gewinnen.

Vöge, auf dessen vortreffliche Ausführungen hier nochmals hingewiesen sei,[1]) wagt aus einem Vergleich der Porträts keinen Schluß, sagt hingegen, daß »die Gesamtszene entschieden auf Otto III.« hinweist (S. 21). Er konnte gar nicht anders schließen, da ihm das zur Bestimmung unentbehrliche Porträt von Ivrea so wenig wie das von Chantilly zugänglich war. Der Weg, auf welchem er zu diesem Schlusse gelangt, ist folgender: Er weist auf die Vorrede des Otto III. gewidmeten »libellus de rationali et ratione uti« hin, wo Gerbert im Winter 997/98 schreibt: »Nostrum, nostrum est Romanum imperium. Dant vires ferax frugum Italia, ferax militum Gallia et Germania, nec Scithae desunt nobis fortissima regna«. Nun ist von einer Huldigung dieser vier Reiche für Heinrich II. nichts bekannt, wohl aber von den Slavenkriegen Ottos III., so daß auch diese Wahrscheinlichkeit für ihn spricht.

Die Sclavinia (oder Sclavania, wie sie im Josephus genannt wird) spielt nach der Vermutung Vöges, der ich mich anschließe, auf den Sieg Ottos III. über die Slaven im Jahre 997 an, vielleicht auch erst auf die Rückkehr aus Gnesen im Jahre 1000. Während wir also für das Porträt von Chantilly, wo die Sclavinia fehlt, als Terminus post quem das Jahr der Kaiserkrönung, 996, gewinnen, ergibt sich für das Bamberger und Münchner Porträt mit Rücksicht auf ihr Vorkommen das Jahr 997 oder 1000, und zwar scheint das viel bessere Münchner Bild älter zu sein als das im Josephus.

Auch diese auf die hervorragende Kennerschaft Vöges gestützte Schlußfolgerung läßt über die Identifizierung des auf allen Bildern dargestellten Herrschers keinen Zweifel mehr obwalten. Es erübrigt jetzt zu erklären, wie es kommt, daß das Josephusbild die Aufschrift »Heinricus« erhielt.

Zunächst sei erwähnenswert, daß das Porträt sich auf einem vorgehefteten Einzelblatt aus anderem Pergament befindet, also mit dem übrigen Codex nicht organisch verbunden ist. Berücksichtigen wir, daß die Handschrift von Heinrich nach Bamberg, seiner Gründung, gestiftet wurde, dann liegt die Vermutung nahe, daß die außerordentliche und berechtigte Verehrung, die der Herrscher dort genoß, bei dieser merkwürdigen Umbenennung eine Rolle gespielt habe. Ich hatte die Vermutung, die Handschrift sei ursprünglich für Otto III. geschrieben, dieser aber vielleicht während oder kurz nach der Herstellung gestorben,[2]) so daß aus praktischen Gründen dann das kostbare Werk seinem Nachfolger überwiesen wurde, um von ihm Bamberg geschenkt zu werden, wie ja nachgewiesenermaßen einige Handschriften aus dem Nachlaß Ottos in den Besitz Heinrichs übergingen. Eine Anfrage bei Herrn Bibliothekar Dr. Fischer, dessen stets bereiter Liebenswürdigkeit und Förderung meiner Studien hier mein herzlicher Dank gezollt sein möge, ergab, daß ein Gedicht nachgewiesenermaßen von Otto auf Heinrich überschrieben wurde,[3]) Herr Professor Chroust

[1]) Die übrige Literatur bei Chroust, Monumenta palaeographica, XIX. Lieferung, Text zu Tfl. 8.

[2]) Daß Otto den Bartanflug des Porträts von Ivrea vermissen läßt, widerspricht dieser Annahme keineswegs. Bei den mangelhaften mittelalterlichen Verkehrsverhältnissen lebte ein Herrscher immer so in der Erinnerung des Volkes und der Künstler fort, wie er bei seiner letzten örtlichen Anwesenheit, die Jahre zurückliegen konnte, aussah.

[3]) In Kirchenväter, Nr. 88 (B. IV, 20) cfr. den Bamberger Katalog von Fr. Leitschuh, I. Bd., p. 465.



KAISER HEINRICH II. AUS DER BAMBERGER LITURGISCHEN HANDSCHRIFT NR. 53, FOL. 2b
Text S. 209.

sagte mir dasselbe von der Widmung einer Handschrift. Wir können also zur Erklärung der über jeden Zweifel erhabenen Tatsache, daß ein Porträt Ottos III. fälschlich nachträglich mit dem Namen Heinrichs versehen wurde, wohl die praktischen Rücksichten der Verfertiger, die größer waren als die auf Pietät oder Respekt vor der körperlichen Erscheinung, heranziehen.[1]) Diese Beobachtung ist psychologisch insofern interessant, als sie lehrt, wie gering die Achtung des Mittelalters trotz aller porträtistischen Fähigkeiten vor der

[1]) Eine andere Möglichkeit ist auch die, daß man dies Porträt besaß, es später dem Kodex einverleibte und, nicht mehr wissend, wen es darstellen sollte, Heinrich benannte. In praxi ist das ziemlich gleichbedeutend.

wirklichen Erscheinung einer Person war, mit andern Worten, wie wenig das Individuum, von dem die im Porträt wiedergegebene äußere Erscheinung doch einen untrennbaren Teil bildet, noch geachtet wurde. Daß wir im alten Ägypten hierzu eine Parallele finden, indem häufig ein Pharao den Namen eines Vorgängers auf seinem Porträt durch den eigenen ersetzen ließ, erhöht den Wert dieser für uns Modernen so befremdlichen Erscheinung. Wie willkürlich man mit dem geistigen Eigentum umging, daran sei hier nur erinnert; so wurde mit Vorliebe als Gewährsmann für irgend einen geistreichen Spruch irgend eine anerkannte Autorität herangezogen, wiewohl man wußte, daß die Sentenz nicht von ihr stammte.

Sind wir uns nun darüber einig, daß alle Bilder, die wir kennen lernten, Porträts Ottos III. sind, dann wollen wir nun aus ihnen seinen körperlichen Habitus rekonstruieren.

Mit Rücksicht auf äußere Faktoren und die große Jugendlichkeit können wir das Bild im Aachener Evangelienbuche für das älteste ansprechen. Es zeigt den jugendlichen Herrscher mit bartlosem glattem Gesicht, spitzem Kinn und kurzem, gelocktem, braunem Haar. Mit Rücksicht auf die Schwierigkeit der individuellen Bewältigung jugendlicher und weiblicher Gesichter dürften nicht mehr als die genannten Züge beobachtet sein. Das nächstälteste und beste Porträt dürfte dann das von Chantilly sein, das wir mit Rücksicht darauf, daß die Sclavinia nicht erwähnt ist, wohl vor den übrigen datieren dürfen. Es enthält dieselben Züge und zeichnet sich besonders durch die schönen Proportionen der Nase, des Mundes und der Augen aus. Wenn wir auch weit entfernt sind, diese Partien für porträtmäßig zu halten, so dürfte es doch wahrscheinlich sein, daß Otto — im Gegensatz z. B. zu Heinrich II. — eine gerade Nase hatte. Dem scheint zwar die Miniatur von Ivrea zu widersprechen, doch sieht es viel eher so aus, als habe der Künstler beim Zeichnen der Nase gezittert, als daß er sie bewußt krümmen wollte. Die Augenfarbe auf diesem — wie auf allen frühmittelalterlichen Miniaturen — ist schwarz. Sie ist keinesfalls beobachtet, kann aber mit Rücksicht auf die dunklen Haare — die in verschiedenen Nuancen[1]) uns auf allen Porträts Ottos wieder begegnen und auf die byzantinische Mutter des Kaisers — sehr wohl der Wirklichkeit entsprechen. Auf weitere Details wollen wir uns vorsichtigerweise nicht einlassen, um nicht durch Hypothesen die Bedeutung des Bewiesenen herabzusetzen. Das dritte und vierte Porträt der Entstehungszeit nach ist mutmaßlich das in München und im Josephus. Durch diese beiden, die in allen wesentlichen Merkmalen mit den älteren übereinstimmen, erfahren wir, daß der Kaiser — vielleicht von 997 an — Locken in der Stirn trug. Auch das Porträt aus der Apokalypse in Bamberg (Abb. S. 209) (A. II. 42, Bibelhandschrift 140, fol. 59a), das mit den vorigen vollkommen harmonierend, ebenfalls die huldigenden Nationen, jedoch ohne Namensangabe zeigt und die von zwei Heiligen vollzogene Krönung Ottos darstellt,[2]) wegen geringer künstlerischer Bedeutung aber nicht weiter berücksichtigt werden soll, hat diese Locken. Wie die beiden kleinen Striche auf der linken Seite des Kinnes auf den drei letztgenannten Bildern zu deuten sind, ist mir unbekannt. Das sechste und letzte Porträt des Kaisers, das von Ivrea, belehrt uns darüber, daß kurz vor seinem Tode ein leichter Bartanflug sein Kinn bedeckte. Das würde mit seiner Bleibulle, die zwischen 998 und 1000 nachweisbar ist, der gegenüber ich mich aber hinsichtlich des Porträtwertes, wie gegen alle damaligen Werke der Kleinplastik[3]) skeptisch verhalten möchte, harmonieren. Weitere Details mag jeder Leser aus dem Abbildungsmaterial selbst zu gewinnen versuchen.

Zum Schlusse erübrigt es uns noch, eine Frage zu lösen, die immer wieder aufgeworfen wurde und der wir ein gut Teil der über die Porträtfähigkeit des frühen Mittelalters herrschenden irrigen Ansichten verdanken: der nach dem sogenannten »Herrschertypus«.

Die große Übereinstimmung der Porträts Ottos III. war schon längst einigen Beobachtern aufgefallen. Stutzig hatte sie aber immer wieder die falsche Benennung des Josephusbildes und die teilweise irrige Zuteilung der anderen gemacht. Wenn vier Bilder, die dieselbe Person ganz zweifellos veranschaulichen, vier verschiedenen Personen zugeschrieben werden, dann gibt es nur e i n e mögliche Lösung, nämlich zu sagen, daß alle vier keine Porträts sind. Und so wurde der »Herrschertypus« kreiert! Man hatte sich nun nicht mehr über die Zuteilung den Kopf zu zerbrechen,

[1]) In Chantilly und München rotbraun, im Josephus dunkelbraun, in der Apokalypse schwarz.

[2]) Die Höhe des Kaisers beträgt 9 cm.

[3]) Auch das Porträt auf dem Vas lustrale in Aachen, von dem ich eine Abbildung der Güte des Herrn Pater Stephan Beissel S. J. verdanke, scheint mir in Bestätigung von Vöges Bedenken nicht ohne weiteres trotz der Inschrift für Otto III. reklamiert werden zu können. Wenn es ihn wirklich darstellt, eine Möglichkeit, die ich trotz des Schnurrbarts nicht von der Hand weisen möchte, dann kommt den malerischen Werken doch größere Glaubwürdigkeit zu.

man brauchte nicht mehr mühsam alles Material zusammen zu tragen und zu vergleichen; man schuf einen »Herrschertypus« und damit war die Frage zu aller Zufriedenheit beantwortet!

Nun ist sonderbarerweise dieser Typus im Porträt von Chantilly auf einmal da, hält sich in denen in München und Bamberg und verschwindet ebenso plötzlich, wie er auftauchte. Hätte das schon stutzig machen müssen, dann noch viel mehr die Frage, welchen praktischen Wert denn ein solcher besessen haben soll.

Wie ich in meinem Buche näher ausführte gab es im ganzen Mittelalter Idealbildnisse von den verschiedensten Personen, sogar vom gleichzeitigen Herrscher, wie es heute noch solche von Salomon und David gibt. Die Unmöglichkeit, wegen der Länge der Zeit ein authentisches Bild zu beschaffen, dispensiert uns heute von historischer Treue, im Mittelalter genügte, mit Rücksicht auf die mangelhaften Verkehrsverhältnisse, schon eine entsprechende räumliche Distanz, um den Künstler von der Verpflichtung, die authentischen Züge einer Person festzuhalten, zu entbinden. In allen diesen Fällen schuf er nach der Phantasie, weil es für ihn bequem war. Infolgedessen stimmen — von Karl dem Großen, dem einzigen Herrscher, für den sich zu gewissen Zeiten und an einigen Orten ein Typus nachweisen läßt, abgesehen — niemals zwei dieselbe Person verkörpernde, aber an verschiedenen Orten und von verschiedenen Händen geschaffene Idealbildnisse miteinander überein. Hatte man sonach durch Schaffung eines Phantasiebildes den Vorteil, ungebunden seiner Phantasie folgen zu können, so fiel dieser einzige Gewinn fort mit dem Augenblick, wo man sich an einen bestimmten »Herrschertypus« halten mußte. Man hatte also nicht die allergeringste Erleichterung dadurch, daß man sich der Phantasie e i n e s Künstlers fügte — denn nur ein einzelner konnte doch diesen so scharf fixierten Typus erfunden haben — statt daß man auf ein authentisches Porträt zurückgriff bezw. den Kaiser möglichst ähnlich malte. Berücksichtigen wir nun noch, daß dieser »Typus« eine jugendliche Persönlichkeit wiedergibt und mit der beglaubigten Erscheinung Ottos III. völlig übereinstimmt, dann wissen wir auch, wohin dieser aus Bequemlichkeit erfundene Typus gehört: ins Reich der Phantasie.

Man hatte sich durch die verhältnismäßig große Gleichheit der Auffassung blenden lassen. Damit war aber Nebensächliches über Gebühr berücksichtigt. Denn nicht darauf kommt es an, ob der Herrscher in der Mandorla oder auf dem Throne sitzt, sondern darauf, welchen Grad von Ähnlichkeit man in der Gesichts- und Körperbildung erreichte. Tatsache ist, daß alle Bilder Ottos, bei mancher Verschiedenheit im einzelnen — in diesem Punkte außerordentlich übereinstimmen, ferner, daß der sogenannte »Herrschertypus« nur während seiner Regierungsdauer nachweisbar ist (!), nicht einen Augenblick früher oder später. Ergo haben wir es in allen diesen Bildern mit Porträts Ottos III. zu tun.

Auf eine Zuteilung der Porträts zu verschiedenen Malschulen wollen wir verzichten. Es sei nur zusammenfassend erwähnt, daß das von Chantilly wahrscheinlich in Trier, das von München und das Apokalypseporträt in der Vögeschule, das in Aachen vielleicht auf der Reichenau und das im Josephus unbekannt wo gemalt wurde. Das schlechte Bild in Ivrea ist daselbst entstanden. Aus der Tatsache, daß die Porträts verschiedenen Händen und Ateliers ihre Entstehung verdanken, erklären sich auch zwanglos manche Differenzen.

Indem ich die weiteren Schlüsse aus vorstehender Untersuchung, besonders die genauere Datierung der mit Porträts versehenen und der mit diesen stilistisch verwandten Handschriften anderen überlasse, möchte ich nicht verfehlen auf die relativ große Gleichwertigkeit der Leistungen hinzuweisen. Sie werden uns eine nicht geringe Meinung von der deutschen Porträtmalerei um die Wende des Jahrtausends beigebracht haben.

ZUR KUNST VON »EL GRECO«

Von LUDWIG ZOTTMANN

(Fortsetzung)

»D i e G e b u r t C h r i s t i«[1]) (Abb. S. 191)

Vergleicht man damit das gleichnamige Bild in S. Domingo el antiguo in Toledo (Abb. S. 106), so sieht man, wie viel geschlossener Greco die in den Grundzügen beibehaltene Komposition in diesem späteren Bilde zusammenfaßt und durch einige Änderungen trotz der bizarren Formen- und Farbengebung noch reizvoller gestaltet. Der Kreis um das Jesuskind hat sich verengt, der Engel, der dort an der Türschwelle gestanden war, hat sich den anbetenden Hirten zugesellt, selbst die Tiere sind im gewissen Sinne zu Teilnehmern der Geburtsszene geworden. Dadurch, durch die einfache Art der Architektur und durch die nach links abschließende Gebüschgruppe ist der Charakter der Idylle noch stärker betont; da-

[1]) Eine ganz ähnliche Geburt Christi, ebenfalls der späteren Zeit angehörig, nun im Besitze des Museums von New York, die wegen der bizarren Auffassung und Formengebung beachtenswert ist, brachte das schon erwähnte Greco-Heft von »Les Arts«.

neben findet ein sinniger Gedanke seine Stätte in der weiter nach rückwärts geschobenen — an Stelle der zwei plaudernden Hirtenknaben im Toledonerbild getretenen — Gruppe von zwei Männern, von denen der in schwarzer Gewandung den Hirten das Geheimnis der Menschwerdung des Gottessohnes erklärt. Die Hauptrolle ist aber der Mystik eingeräumt: in der Figur des anbetenden Engels, in der uns auf dem Toledonerbild und anderen schon bekannten nur bereicherten Gruppe von Engeln und Putten im goldigen Lichtgewölk, vor allem aber in dem dominierenden Einfluß dieses Himmelslichtes, das, aus ihm hervorbrechend, durch die Lücken der Gewölbedecke der Ruine dringt und den Innenraum zum Teil füllend, herrliche Licht- und Schattenwirkungen hervorruft, die hellsten Strahlen aber auf das Jesuskind und die umgebende Figurengruppe niedersendet, sie voll umfassend und zusammenschließend. Trotz dieser kraftvollen Lichtwirkung ist der Eindruck der Farbengebung der zum Teil unvermittelt nebeneinander gestellten Hauptlokaltöne Grün, Rot, Gelb, Violett, Schwarz kein freudiger und ein wenig harmonischer. Die Vorliebe Grecos für porträtmäßige Figurendarstellung bekundet sich auch auf diesem Bilde: der Gelehrte im Hintergrund ist sein Freund Covarruvias, der Hirte zur Linken des Engels er selbst. Das Bild ist signiert.

In der Formengebung ähnlich, jedoch mit noch stärkerer Belichtung, deren Quelle jedoch unsichtbar bleibt, ist das Bild der Galerie des Königs von Rumänien:

»Die Vermählung der hl. Jungfrau« (1,50×0,80) (Abb. nebenan)

In machtvollen Falten fällt der den Hintergrund der Szenerie bildende Tempelvorhang, der das innerste Heiligtum vom Vorraum abschließt, auf die Marmorfließen nieder. In dessen Mitte steht die ehrwürdige Gestalt des Hohenpriesters in silberweißem Ornat, die goldene Mitra auf dem Haupte, die Hände Mariens und Josephs ineinanderschließend. Ein blaßhimmelblauer Mantel umhüllt die hohe, schlanke Gestalt der Jungfrau, deren fein geschnittenes Gesicht unter dem tief herabreichenden weißen, leicht bläulich getönten Gazeschleier kaum sichtbar wird. Der hl. Joseph trägt über einer veilchenblauen Bluse den traditionell gelben Mantel; weiter im Hintergrund stehen zu seiten Marias zwei Frauen, zu seiten von Joseph zwei Männer in reicher Gewandung, diese, wie oft in den späteren Darstellungen Grecos, Porträtfiguren. Die Hauptlokalfarben weiß und blau scheinen außerordentlich fein abgestuft und zusammengestimmt; eine Beschreibung nennt das Bild eine Symphonie in Blau. Über der einfach aufgebauten, symmetrisch gegliederten Komposition liegt infolge der edlen Haltung der hohen schlanken Gestalten, deren schlichten und doch zugleich vornehmen physiognomischen Charakterisierung, der zarten und einheitlichen Farbengebung und der mächtigen Licht- und Schattenführung, obwohl das Bild nichts anderes zu geben scheint als eine Vermählung des Tages, doch die Weihe eines feierlichen und geheimnisvollen Vorgangs.

DOM. THEOTOCOPULI (EL GRECO) VERMÄHLUNG MARIÄ
Bukarest. — Text nebenan.

Der Weg, den Greco beschritten,

führte ihn ferner auch dazu, seine malerische Darstellung von der Raumkunst immer mehr zu trennen; schon im Pradobild »Maria und die Apostel« ist die Architektur fast nur mehr angedeutet und verschwindet allmählich ganz aus dem Bilde; Hintergrund wird nun meist ein nie vollkommen klarer, sondern mehr oder minder mit grauem, zackigem Gewölk durchsetzter Himmel, durch den stellenweise das Licht dringt. Diese Entwicklung findet ihren Gipfelpunkt in den Werken, in denen sich der Wolkenhintergrund mit dem Lichte zu einem flüssigen Elemente vereinigt, womit dann die fast völlige Auflösung der Farbe im Lichte zusammenfällt.

Die bedeutenderen größeren Kompositionen, in denen dieser Hintergrund, der auch sehr häufig in den Heiligen- und Apostelbildern verwendet wird, sich findet, sind: »Die heilige Familie« im Tageslicht, »Christus am Kreuz«, fast vollkommen in Dunkel gehüllt, und eine »Himmelfahrt Mariä«, wo er in ein Flammenmeer umgewandelt erscheint.

»Die heilige Familie.«

Die zwei fast ganz gleichen Darstellungen, die eine im Prado (1,07×0,69), die andere in der Kirche des Hospitals S. Juan Bantista in Toledo, wirken kompositionell sehr geschlossen. Dies wird hauptsächlich erreicht durch geschickt angeordnete, ineinander übergreifende Bewegungsmomente der Maria umgebenden Figuren und ihrer außerordentlich scharfen, fein abgestuften geistigen Konzentration auf das Christuskind. Ein weiterer Vorzug liegt in der großen Natürlichkeit des ganz als Familienszene empfundenen Vorgangs, die sich besonders in der trefflichen Wiedergabe des so schwer zu fassenden unbestimmten Wesens des Kindes, in den Gestalten Jesu und des Johannes kundgibt. Der schon beschriebene eigenartige Hintergrund steht damit in einem gewissen Widerspruch, erhöht aber anderseits wieder den Stimmungsgrad des Bildes. Die Art und Weise, wie Greco das stellenweise Aufhellen oder Verdunkeln des Hintergrundes zur Betonung der Umrißlinien, besonders der Köpfe benützt, wird man von nun an häufig wiederholt finden.

Die kleine »Heilige Familie« (0,70×0,54) der Bukarester Galerie, Maria mit dem Jesuskinde auf dem Schoß, zu ihrer Linken der hl. Joseph, zu ihrer Rechten eine jüngere Heilige, erscheint als sehr intim gefaßte Familienszene, nach Farben und Hintergrundsbehandlung Grecos späterer Periode angehörend.



DOM. THEOTOCOPULI (EL GRECO) CHRISTUS AM KREUZ
Madrid, Museum des Prado. — Text unten

Die bedeutendste Darstellung des Kreuzestodes besitzt das Pradomuseum (Abb. oben).

»Christus am Kreuz« (3,12×1,69).

Hoch ragt das Kreuz zu dem fast ganz in Dunkel gehüllten wolkigen Himmel auf, durch den nur stellenweise Licht zuckt; als hellster Lichtfleck vom Hintergrund sich loslösend, stellt sich der schlanke Leib des Erlösers dem Beschauer am unmittelbarsten gegenüber. Das besonders durch die Hintergrundsbehandlung bewirkte Gefühl des Erhabenen wird noch ver-

stärkt durch den symmetrischen, in strengen Vertikalen angeordneten Aufbau des Kreuzes mit dem Erlöser und der nahe an den Bildrand gerückten, herben Schmerz zur Schau tragenden Gestalten Maria und Johannes.

Die Darstellung ist wohl fast ganz vom Gegenständlichen, nicht aber vom Figürlichen befreit; Greco verflicht in sie in sinniger Art den oft behandelten Vorgang des Auffangens des kostbaren göttlichen Blutes durch mitleidsvolle Engel und durch die hl. Magdalena.

Die ganze Form der Darstellung der im Fluge herbeieilenden Engel, die sehr an Dürers »Kreuzigung« aus der großen Passion erinnert, und die noch stärkere Anlehnung, die das später zu besprechende Bild »Christus in den Armen von Gottvater« an dessen »Gnadenstuhl in den Wolken« verrät, legen die Vermutung nahe, daß Greco die Holzschnitte und Stiche Dürers wohl bekannt waren. Wie er aber den Stoff vereinfacht, und ins Farbige übersetzt, den Raum behandelt, die Formen verschönt und die lieblichen Engelgeschöpfe mit abwechslungsreichen, fein abgestuften Bewegungsmomenten und veredelten Gefühlsausdrücken ausstattet, zeigt klar den Unterschied zwischen nordischer und südländischer Kunst. Den maßvoll zurückgehaltenen Gefühlsäußerungen entsprechen unaufdringliche Farben und gedämpfte Töne, die im Verein mit dem ernsten Aufbau der Komposition dem Bilde eine weihevolle Stimmungseinheit verleihen.



DOM. THEOTOCOPULI (EL GRECO) MARIÄ HIMMELFAHRT
Toledo. Text nebenan

Von den zwei weniger bedeutenden Kreuzigungen im Provinzialmuseum von Toledo verdient die eine noch deshalb bemerkt zu werden, weil aus ihr auch alles Figürliche entfernt ist und sie somit dem Ideal am nächsten kommt, indem der Erlöste dem Erlöser in völliger Befreiung von allem Sinnfälligen gegenübersteht.

»Die Himmelfahrt Mariä.« (Abb. nebenan.)

Die in Komposition, Formengebung und Behandlung des Hintergrundes seltsamste Himmelfahrt in der älteren Kunst ist sicher die in der Kirche S. Vicento in Toledo. Nur ein von tiefer religiöser Empfindung beseelter und zugleich selbständiger Künstler wie Greco vermochte diese Schöpfung einer überreichen Phantasie in ein Gewand zu kleiden, daß sie, obwohl wie ein Märchenzauber anmutend, doch nicht profan wirkt.

Maria, dem Grabe entstiegen, aus dem liebliche Blumen sprießen, wird im flammenden Gewölk von Putten und Engeln zum Himmel emporgetragen. Den Kreis der goldigstrahlenden, mit Engelköpfchen bevölkerten Glorie machtvoll durchbrechend, tritt sie in diese ein. Zu ihren Füßen liegt in Halbdunkel eine Landschaft, stellenweise erhellt durch das Licht, das die Wolken durchzuckt; aus diesen steigt die Himmelskönigin begleitend, eine Flammensäule empor, die sich in der Glorie zu einem Engel wandelt. (Schluß f.)

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





GEORG BUSCH

GESELLSCH. F. CHRISTL. KUNST

CONRAD GRAF VON PREYSING



LUDWIG GLÖTZLE — ANBETUNG DES LAMMES

Chorbogenbild in der Kapuzinerkirche zu Immenstadt, gemalt 1905

LUDWIG GLÖTZLE

Zu seinem 60. Geburtstage

Von FRANZ SCHMID-BREITENBACH

Es war an einem naßkalten Spätherbsttage, als ich den Friedhof in Immenstadt betrat. Nach einem Rundgang durch die schon für Allerseelen geschmückten Gräber wollte ich auch an der unscheinbaren Kapelle nicht vorübergehen, ohne wenigstens einen Blick in deren Inneres geworfen zu haben. Wie groß war aber meine Überraschung, als ich hier einen Bildschmuck fand, der selbst einem Dome zur Ehre gereicht hätte!

Je mehr ich mich in die verschiedenen Bilder vertiefte, desto intensiver wuchs mein Interesse für deren Schöpfer, denn die Einflüsse seines Geburtsortes Immenstadt erwiesen sich hier in der Klarheit eines Schulbeispieles.

Ludwig Glötzle, der Schöpfer dieser Werke, dessen 60. Geburtstag am 7. April bereits berichtet wurde, ist ein echter Gebirgsländer mit allen Vorzügen und Schwächen eines solchen bis auf den heutigen Tag geblieben. Seine Kunst atmet nicht nur hier, in der Heimat ihres Meisters, sondern auch in fremden Ländern die gesunde, kräftige Bergluft. Während die Durchführung seiner Werke eine Kraft zeigt, die in unserer dekadenten Zeitströmung fast als Härte erscheint, beweist ihre Auffassung jene Weichheit der Empfindung und tiefe Religiosität, wie sie Bayerns Gebirgsbewohnern eigen sind. Ein echtes Kind seiner Berge ist er auch im zähen Festhalten dessen, was er für richtig erkannt hat. Wenn er auch von den verschiedenen Kunstströmungen seiner Zeit nicht unbeeinflußt blieb, so nahm er von ihnen doch nur das an, was seiner Natur gleichartig war. Der ihm mehr oder minder fehlende Sinn für Grazie ward reichlich ersetzt durch männlichen Ernst und feines Stilgefühl, so daß er — wie wenige — befähigt ist, die Forderungen einer religiösen Kunst zu erfüllen. Die Korrektheit seiner Zeichnung, der Rhythmus seiner Werke in Linie und Farbe ist Ergebnis einer frühen künstlerischen Erziehung; wurde Glötzle doch als zweiter Sohn eines Lithographen schon als Knabe zu fleißigem Zeichnen angehalten. 13 Jahre alt, half er bereits seinem Vater bei der Arbeit, indem er Bildnisse auf Stein übertrug; selbst abends zeichnete er oft noch bei elendem Kerzenlicht eines seiner Angehörigen ab. Den ersten Unterricht im Zeichnen nach Gipsmodellen erhielt er noch in Immenstadt vom Maler Kaspar Weiß. Im Jahre 1862 kam Glötzle an die Akademie zu München, zuerst zu den Professoren Hiltensperger und Strähuber, später zu Schraudolph und Wagner. Seine karge freie Zeit verwendete er zu selbständigen Arbeiten, um sich einen Teil seines Unterhaltes zu verdienen. So illustrierte er das Meßbüchlein von Pfarrer May, das im Verlag von Herder in Freiburg seine 25. Auflage erlebte, und malte manches Heiligenbild für Kirchen und Kunstvereine.

Die gute Vorbildung in der Akademie befähigte Glötzle, bald nach seinem Austritt größere kirchliche Arbeiten selbständig zu übernehmen und sich rasch einen gewissen

Ruf zu erwerben. Sein erstes größeres Altarbild: »St. Georg« ist in der Pfarrkirche zu Reimlingen bei Nördlingen, sein erstes selbständig gemaltes Deckengemälde: »Die Sendung des hl. Geistes« in der Pfarrkirche in Durach bei Kempten.

Seine Begeisterung für den nationalen Kampf 1870/71 legte er in dem Karton: »Gedenkblatt für das deutsche Volk« nieder, das in der Presse viel besprochen und vom Museum in Mainz angekauft wurde. Es verrät in Auffassung und Komposition den Einfluß Wilh. v. Kaulbachs, für den er früher mehrere Zeichnungen ausgeführt hatte.

Eine Wendung in seiner künstlerischen Entwicklung brachte das Jahr 1876, als er im Auftrage des kunstsinnigen Stadtpfarrers und späteren geistlichen Rates Joh. Ev. Lederle zu Immenstadt das Hochaltargemälde »Tu es Petrus« für die Pfarrkirche zu malen hatte (Abb. S. 219), denn er schüttelte die Fesseln der Nazarenerschule ab und wandte sich der freieren malerischen Auffassung zu, welche die Pilotyschule damals einführte. Sein feines Gefühl für die Forderungen der religiösen Kunst verhinderte ihn dabei, die tiefe Innerlichkeit der Nazarener einem oberflächlichen Realismus zu opfern; durch ihre Vereinigung steigerte sich vielmehr die Ausdrucksfähigkeit seiner Bilder in hohem Maße. Freilich konnte er die übertriebene plastische Wirkung der Figuren und Gegenstände, sowie die Vorliebe für branstige Töne, welche der Pilotyschule anhafteten, erst im Laufe mancher Jahre ablegen. Dafür bewies er früher schon das seltene Talent, die Linienführung seiner Malereien der architektonischen Gliederung unterzuordnen und so den Eindruck des Raumes künstlerisch zu steigern.



L. GLÖTZLE HL. ODILIA
Deckengemälde in der hl. Geistkirche zu München, gemalt 1885
Text nebenan

Die allgemeine Anerkennung, welche sich dieses Werk Glötzles errang, äußerte sich in weiteren Aufträgen für die Pfarrkirche und die Friedhofkapelle in Immenstadt. Leider war es dem Auftraggeber nicht mehr vergönnt, die Vollendung dieser prächtigen Bilder zu erleben. Sein Nachfolger — nicht nur im Amt, sondern auch im Geist — Herr Rat Kustermann, schaffte die Mittel für einen Zyklus von 20 großen Gemälden so einzig in seiner Art, daß die unansehnliche Friedhofkapelle zu einer hervorragenden Sehenswürdigkeit wurde.

Währenddessen wurde die hl. Geistkirche in München unter dem hochgebildeten Pfarrer Adalbert Huhn durch Bauamtmann Löwel ansehnlich vergrößert. Ihr reicher Bilderzyklus, von den Meistern Asam und Stuber stammend, mußte weitergeführt werden. Glötzle erhielt den ehrenvollen Auftrag, die acht neuen Deckengemälde zu malen, und war hiedurch gezwungen, sich in einen fremden Stil einzuleben, in einen Stil, der seinem Charakter sowie seinem Bildungsgang vollständig widersprach. Wie schwer es Glötzle wurde, sich diesem oberflächlichsten aller Stile anzuschmiegen, zeigen diese Bilder nicht, im Gegenteil wirken sie so leicht und luftig, als wären sie der Hand eines Zeitgenossen Asams entstanden (Abb. S. 218, ferner I. Jahrg. S. 283 und II. Jahrg. S. 15). So notwendig die Forderung an den Künstler, streng im Stile der Architektur zu arbeiten, in diesem Falle auch war, so dürfte sie doch im allgemeinen einem Verbrechen an der Individualität des Künstlers gleichgeachtet werden und in den seltensten Fällen etwas Ersprießliches, wirklich Künstlerisches zeitigen. Erscheinen schon die modernen Bauten in historischen Stilen wider-



LUDWIG GLÖTZLE TU ES PETRUS

Hochaltarblatt der Pfarrkirche zu mmenstadt, gemalt 1876/77. Text S. 218. Photographieverlag Hanfstängl



LUDWIG GLÖTZLE DER HL. JULIUS VOR DEM RICHTER
In der Pfarrkirche zu Immenstadt

sinnig und unharmonisch, weil sie die Forderungen des neuzeitlichen Lebens nie vollständig mit denen des Stiles vereinen können, so haben sie doch noch die Gewohnheit, die Überlieferung für sich, welche der Malerei und Plastik hiebei vollständig fehlt. Auch der Kunstfreund ist durch die vielen Ausstellungen so mit dem modernen Stil der beiden letztgenannten Künste vertraut, daß er nicht nur kein Behagen mehr an der Nachahmungskunstfertigkeit hat, sondern sogar Widerwillen empfindet, je mehr er seine Gefühle fremden Zeiten und veralteten Empfindungsäußerungen gerecht werden soll. Glücklicherweise ist die Zeit nicht mehr ferne, wo es jeder Architekt als eine Beleidigung auffassen wird, wenn man ihm die Aufgabe stellt, mit Hilfe von Abgüssen und Photographien fremder Werke zu arbeiten, statt nach eigenen Ideen; dann werden auch Maler und Plastiker nicht mehr genötigt sein, Afterkunst zu treiben.

Glötzles bedeutendster Monumentalauftrag war die Schmückung der Kapellen (Seitenschiffe) des Salzburger Domes, der ihn mit Unterbrechungen von 1880 bis 1893 beschäftigte, galt es doch 51 Gemälde fertigzustellen. Diese Riesenaufgabe löste Glötzle so glücklich, daß er von seiten berufener Kunstkritiker wie Pecht (Allgemeine Zeitung), Ranzoni (Neue freie Presse) u. a. unbeschränktes Lob erhielt. Als Folge dieser Leistung wurde ihm die Ausmalung der Kirche in Thalgau im Salzkammergut, sowie der Pfarrkirche in Scheidegg im Algäu übertragen. Zwischen diesen religiösen Arbeiten fand er noch Zeit, sich auch auf dem Gebiete der Profanmalerei zu bewähren, indem er den figuralen Teil der Ausschmückung des Empfangshofes im kgl. Schlosse Pelesch in Rumänien ausführte.

In das Vaterland zurückgekehrt, zeigte er seine Gewandtheit im Freskomalen an zwei Gemälden auf Türmen von Weißenhorn sowie an einem figurenreichen Wandgemälde gotischen Charakters in der Pfarrkirche zu Trostberg (Abb. S. 227). Den gleichen Stil zeigen in freier Auffassung 19 Gemälde in der Marienkapelle zu Kempten.

Eines seiner schönsten Werke »St. Joseph« besitzt die St. Ursulakirche in Schwabing (München), dessen Vervielfältigung in der VII. Jahres-Mappe (1899) der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst erschienen ist. Besonders hervorgehoben zu werden verdient der in der gleichen Kirche befindliche Kreuzweg, da er in seiner Einfachheit und Würde ein stilistisches



LUDWIG GLÖTZLE DER HL. JULIUS AUF DEM WEG ZUR RICHTSTÄTTE
In der Pfarrkirche zu Immenstadt

Meisterwerk ist. Von der quadratischen Form in Höhenformat umgearbeitet findet sich dieser ausdrucksvolle Kreuzweg noch in der Kirche zu Eglfing. Altargemälde seiner Hand weisen die Kirchen in Elbach (St. Andreas), Beyharting (Taufe Christi), Trostberg (Hl. Dreifaltigkeit und St. Antonius), Elkofen (Madonna und St. Joseph) und viele andere noch auf. Trotz dieser umfassenden Tätigkeit fand Glötzle noch Zeit, das »Vaterunser« in Buchform erscheinen zu lassen und eine große Anzahl von Kartons für Glasgemälde zu zeichnen.

Seine jüngste Arbeit ist ein Zyklus von 19 Gemälden, im romanischen Stil gehalten, für die Kirche in Atzing bei Plattling (Abb. S. 226, 228 und 229).

Möge es dem Künstler vergönnt sein, seine Meisterschaft noch viele Jahre zur Ehre Gottes und der Kirche auszuüben.

ZUR KUNST VON »EL GRECO«

Von LUDWIG ZOTTMANN

(Schluß)

Die Greco zugeschriebene »Asunta« im Museum Calvet in Avignon mit sehr fein ausgeführter, ins Tageslicht gestellter Landschaft ist ein sehr gutes Bild spanischen Ursprungs, von Greco stammt es aber nicht. Das kleine Bild »Die Krönung Mariä«, im Besitze von D. Pablo Bosch in Madrid, ist von besonderem Interesse, weil es, wie Stephenson in seinem Velasquez eingehend begründet, diesem zu seiner »Krönung Mariä« ein direktes und nicht übertroffenes Vorbild war und so ein Glied in der Kette des Zusammenhangs der beiden Künstler darstellt.

Eine »Hl. Maria mit dem Jesuskind« aus der Kirche S. José in Toledo, umgeben von Engeln, zu ihren Füßen zwei Heilige, ebenfalls auf Wolkenhintergrund, bringt nichts wesentlich Neues.

Dieser Wolkenhintergrund spielt schon eine sehr bedeutende Rolle in der »Verkündigung

Mariä« in der Kirche S. Nicolas in Toledo: Der Engel naht von rechts, auf einer Wolke schwebend, der am Betpulte knienden Maria; wie in der Kreuzigung ist auch hier eine innerliche Steigerung durch die Hintergrundbehandlung angestrebt. Alles Raumumschliessende und fast alles Gegenständliche fällt weg, der Hintergrund ist dunkles schweres Gewölk, durchbrochen von der leuchtenden Lichtmasse, die die Taube des hl. Geistes umgibt, von ihr ausgeht,und mit ihren Strahlen Maria und den Engel übergießt; der Vorgang tritt also auch hier, von allem Irdischen fast vollkommen losgelöst, in die Erscheinung. Die zuletzt näher besprochenen Bilder zeigten die gesteigerte Tendenz, durch die Lichteinwirkung auf die Farbenharmonien zur einheitlichen Gesamtwirkung zu gelangen. Den Versuch, diesem Zweck vor allem die Vorherrschaft einer Farbe dienstbar zu machen, haben wir in dem schon besprochenen Bilde der »Vermählung Mariä« gesehen; wie dort durch die blauen Töne eine so wunderbare Wirkung erreicht ist, so sind es in zwei Bildern die silbergrauen, für Grecos Kunst so wichtigen Töne, denen sie ihre besondere Bedeutung verdanken. Diese sind die kleine, im Besitze des D. Luis Navas in Madrid befindliche Tafel der »Kreuzabnahme« (0,63 × 0,45) und das Pradobild »Christus nach dem Kreuzestod in den Armen Gottvaters« (3 × 1,79) (Abb. S. 233 und 235).

In der »Kreuzabnahme« nimmt Greco ein Kompositionsproblem auf, das sich auf dem Gebiete der Malerei vor allen Raffael in verschiedenen »heiligen Familien«, auf dem der Skulptur häufig Michelangelo, so auch in der unvollendeten »Pietà« in der Kathedrale von Florenz gestellt hatten. Im Vordergrund, über dem schon fast völliges Dunkel lagert, ragt die Figurenkomposition empor: Maria, im herbsten Mutterschmerz zum Himmel aufblickend, nimmt den von Johannes und Magdalena getragenen und gestützten Leichnam Christi in ihren Schoß auf. Im Hintergrund hellen die letzten Abendstrahlen noch den Himmel auf und umsäumen die Berge mit silbrigem Schein; die auf Golgatha hochaufragenden Kreuze sind zum Teil von dunklen Wolken verhüllt; am klarsten sind der Leidenshügel und der Weg beleuchtet, auf dem der Leib des Gekreuzigten herabgetragen wurde.



LUDWIG GLÖTZLE STILLEBEN

Greco faßt die vier Gestalten in eine machtvolle Dreieckskomposition mit streng formalem Aufbau zusammen, deren monumentaler Eindruck hauptsächlich durch den aus Michelangelos Schöpfung herübergenommenen Grundsatz der Sammlung der Form in möglichst begrenzte Raumeinheit erzielt wird.

So tief beseelt der Gefühlsausdruck im Antlitz Mariens und Christi ist, der Hauptwert liegt in der Gesamtstimmung, die durch den Zusammenklang von Figurenkomposition und Umgebung erreicht wird. Für die malerische Fortentwicklung ist wichtig, wie das silbrige Grau des sich aufhellenden Himmels durch den noch lichteren Schein auf Weg und Bergen auf den hellsten Lichtfleck des Bildes, den Leib des Gekreuzigten übergeleitet und so im Verein mit der Gesamtbelichtung ein Zusammenschluß von Figurengruppe und Hintergrund hergestellt wird. Diese Bevorzugung lichter Töne tritt noch mehr in der Darstellung: »Christus nach dem Kreuzestod in den Armen Gottvaters« hervor. Die hier nicht in Dreiecksform, sondern in Kurven aufgebaute Figurenkomposition, die wie in den Rahmen einer Mondsichel



LUDWIG GLÖTZLE CHRISTUS AM KREUZE



LUDWIG GLÖTZLE — ST. SEBASTIAN

Ölbild in der hl. Geistkirche zu München, gemalt 1907

mit abgekürzten Enden gestellt erscheint, zeigt, wie schon erwähnt, starke Anklänge an Dürers »Gnadenstuhl«. Sie wirkt im Aufbau nicht so streng monumental wie die »Kreuzabnahme«, besitzt aber dafür bedeutende Einzelvorzüge, wie die machtvolle Ausgestaltung der Figur Gottvaters, die prächtige Modellierung der Köpfe Gottvaters und Christi, sowie des schönen, wenn auch überlangen Leichnams.

Die farbige Anordnung ist von besonderer Bedeutung. Als Lichtmittelpunkt der Darstellung wirkt mächtig der grauweiße, mit einem leichten Elfenbeinschimmer übergossene Körper des Heilands auf dem kräftigen Weiß des Untergewandes Gottvaters; nach oben fügt



Deckengemälde in der Kirche zu Lauterbach bei Rosenheim gemalt 1903 o o o o o o o o

LUDWIG GLÖTZLE
PREDIGT DES HL. JOHANNES

sich das weiß-goldige Gewölk an, in dem die silbrige Taube schwebt, nach unten das mattere Weißgrau der die Figurengruppe tragenden Wolken; die Fleischfarbe der entblößten Arme und Beine der Engel und die in ihre Gewandung eingestreuten grauen und weißen Farbflecke bringen auch in die seitliche Umrahmung der Hauptgruppe lichtere Töne. Hauptsächlich bestimmend für den farbigen Eindruck bleibt diese Vorherrschaft von Weiß und Grau; die wohl an und für sich warmen Töne der anderen Hauptlokalfarben: Scharlachrot, sattes Grün, Gelb und Braun treten dagegen vollkommen zurück. An Gefühlswert steht das Bild der Kreuzabnahme kaum nach; die Gesamtstimmung wird aber durch die Einzelwerte der tiefen Beseelung des Antlitzes Gottvaters und Christi fast übertroffen.



LUDWIG GLÖTZLE DER HL. ALOYSIUS
In der Kirche zu Otzing bei Plattling, gemalt 1906. Abb. nach der Farbenskizze

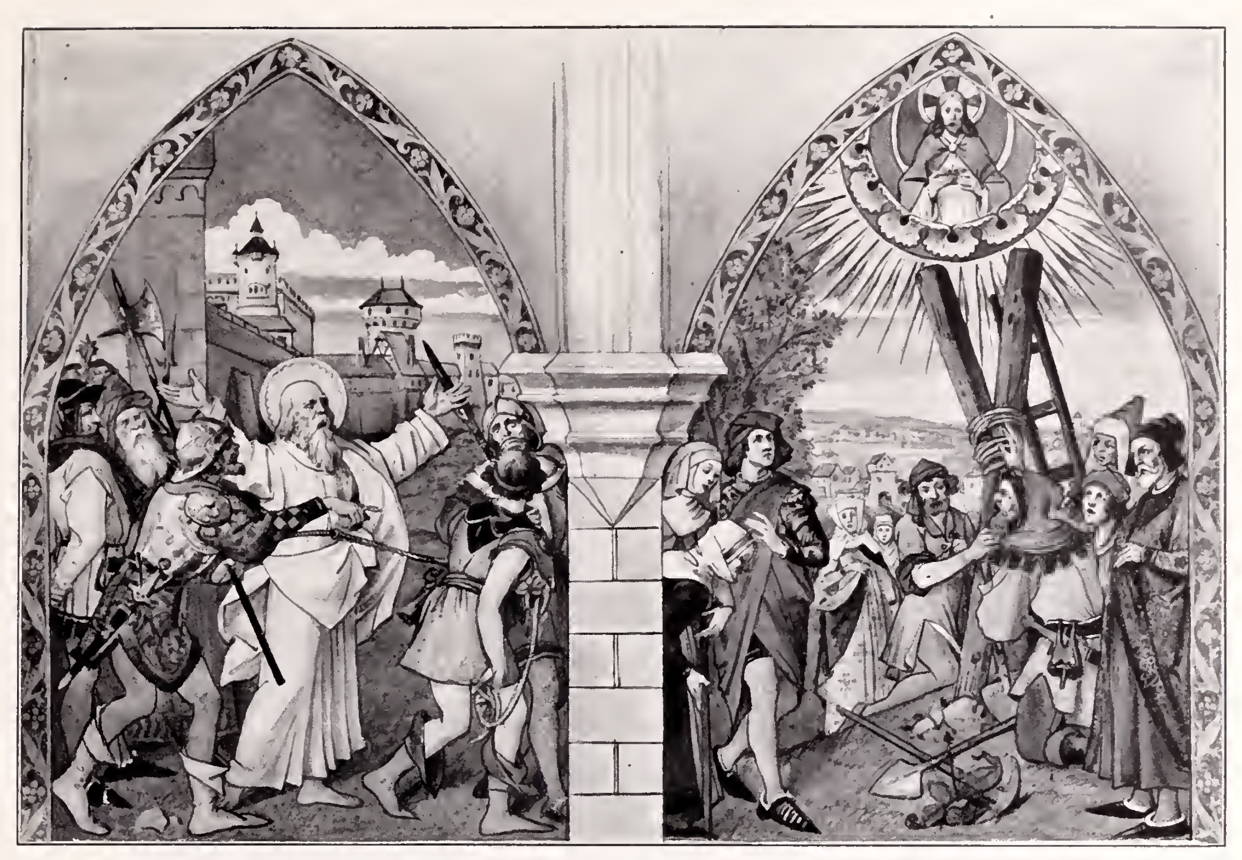
Hier sei eine der berühmtesten Darstellungen Grecos eingereiht; zeitlich ist sie durch vorher besprochene wohl überholt, sie gibt uns aber einen Überblick über das ganze Schaffen Grecos bis zur Entstehungszeit des Bildes und eröffnet zugleich einen Ausblick auf seine spätere Entwicklung.

»Die Grablegung des Grafen Orgaz«
(Abb. S. 237)

Der Erzbischof von Toledo hatte dem Künstler auch, nachdem dieser beim König in Ungnade gefallen war, seine Gunst bewahrt und ihn im Jahre 1584 mit dem Auftrage der Darstellung der Grablegung des Grafen Orgaz, der im 13 Jahrhundert im Rufe der Heiligkeit gestorben war, betraut. Als das Bild nach seiner Vollendung über dem Grabe des Grafen in der Kirche S. Tomé in Toledo aufgestellt wurde, war es der Gegenstand höchster Bewunderung der Zeitgenossen und es ist noch heute der Stolz jedes Toledaners. Diese Wertschätzung kommt ihm mit Recht zu.

Die Darstellung zerfällt in zwei Teile: unten geht das feierliche Begräbnis des Heiligen unter der Teilnahme des hl. Augustin und des hl. Stephan vor sich, oben thront in der Glorie Gottvater. Die Verbindung zwischen der in wirksamen Lichtgegensatz gebrachten himmlischen und irdischen Szene stellt der Engel her, der durch die sich teilenden Wolken emporschwebt; er trägt die Seele des Verstorbenen, die durch einen schemenhaften Kinderkörper versinnbildlicht wird, zum Himmel.

Wie um zu zeigen, daß nicht Unvermögen, sondern ein anderes Wollen ihn auf neue Bahnen gelenkt habe, führt uns Greco in dem Bilde alle Vorzüge seiner früheren Malweise wieder vor Augen: sein Kompositionstalent in dem kunstvollen, hauptsächlich auf dem Dreieck und Doppeldreieck beruhenden Aufbau der Darstellung, seinen ausgesprochenen Sinn für Raum, Perspektive und Behandlung der Massen in der Bevölkerung des Himmels mit den vielartigen Gruppen und Gestalten der Engel, Putten und Heiligen, die ihm zugleich Gelegenheit geben, seine Beherrschung der Formen zu zeigen, seine glühende Farbenpracht besonders in der leuchtenden Harmonie des Rot, Grün und Gold in den Prachtgewändern der Heiligen und Prälaten, die er mit herrlichen Detailmalereien schmückt. Aber auch die Fortschritte seiner Kunst offenbart er, besonders in der Behandlung des Lichts: das bald als tragendes, bald als durchdringbares Element behandelte Gewölk wandelt sich in der Glorie um Gottvater zu hellflüssigem Golde, das seinen strahlenden Glanz auf dessen Umgebung ausströmt und in einer auf die Begräbnisszene sich ergießenden Lichtwelle die Seele des Hingeschiedenen empfängt. Dazu tritt eine gesteigerte Individualisierung besonders bei den Gott nahenden Fürbittern, trotz ihrer miniaturartigen Darstellung, vor allem aber bei den Teilnehmern der Beerdigung, die in echt spanischer steiffeier-



LUDWIG GLÖTZLE DER HL. ANDREAS GEHT ZUR RICHTSTÄTTE
Freskogemälde an der linken Chorwand der Pfarrkirche in Trostberg. Abb. nach der Aquarellskizze

licher Haltung das Grab umstehen. In ihnen gibt Greco wirkliche Porträts von Vornehmen und Prälaten Toledos, die in ihrer Malweise sich dem Höhepunkt seiner Kunst, den Schwarz-Weißporträts, schon vollkommen nähern.

Das Pradomuseum besitzt ein Fragment nur des unteren Teils des Toledaner Bildes, eine weniger bedeutende Kopie.

Dem Endziel voller Bildeinheit am nächsten kommen die Pradobilder »Die Taufe« und »Die Auferstehung Christi«. Erstere, aus der Kirche der hl. Maria von Aragon in Madrid stammend (3,50 × 1,44), hat einen Vorläufer in dem fast gleichen Altarbilde in der Kirche des Hospitals S. Juan Bautista in Toledo. Beide zeigen im allgemeinen denselben Aufbau: oben Gottvater in der Glorie, unten der Taufakt am Jordan; die himmlische und irdische Szene sind durch ihr nahes Aneinanderrücken, die verbindende Lichtwelle, in der die Taube des hl. Geistes schwebt, und durch die Schar der Engel und Putten, die Gottvater umgeben, die trennenden Wolken durchdringen, und dem Taufakte anwohnen, innerlich und äußerlich sehr eng verbunden. Und doch trägt das Toledaner Bild noch einen völlig anderen Charakter; alles, besonders auch die Gestalt Gottvaters, ist noch ganz körperlich behandelt, die Wolken, in denen er thront, bilden eine Scheidewand zwischen dem Himmel und dem Taufakt, die Farben behalten ihren Lokalton.

Im Pradobild scheint alles Irdische, an das nur mehr Gestein und Fluß erinnern, aus der Darstellung verbannt, das Licht als Urquell der Farbe hat diese fast völlig verdrängt und Besitz vom Bildinhalt genommen; die ganze obere Szene ist ein Lichtgewoge geworden, in dem Gottvater nicht mehr körperlich, sondern zur silberigweißen Lichtgestalt gewandelt und selbst Licht spendend, thront. Noch nicht mit gleicher Kraft herrscht es in der unteren Szene. Erst in dem aus der Kathedrale von Madrid stammenden Pradobilde (2,75 × 1,27): »Die Auferstehung Christi« ist seine Wirkung einheitlich. Hatte sich Greco in seiner Toledaner Auferstehung (Abb. S. 107) noch zum Teil an das Bibelwort gehalten: »und die Wächter erschraken und waren wie tot«, so setzt er sich hier, um seinem Bildzweck zu genügen, darüber vollkommen hinweg und gibt uns statt der Ruhe des Schlafes, die er des Gegensatzes halber nur in einer Figur beibehält, fast stürmische innere und

äußere Bewegung; das Machtvolle und Sieghafte, das in dem Gedanken der Auferstehung liegt, ist Leitmotiv der Darstellung geworden, nichts erinnert mehr an die Erde, selbst das Grab ist dem Anblick des Beschauers entzogen.

Als Träger dieser Himmelskraft schwebt die streng angeordnete langgestreckte Lichtgestalt des Heilands mit steil übergenommener Siegesfahne, von goldig leuchtender Flut umströmt, in hoheitsvoll erhabener Ruhe, den Blick in die Ewigkeitsfernen gerichtet, empor, mitten aus der Schar der geblendeten, zu Boden geschmetterten und wirr durcheinandergeworfenen oder zum Teil selbst nach oben strebenden Hütern des Grabes. Der leitende Grundgedanke des Sieges offenbart sich dem Beschauer sofort in der meisterlichen Gegenüberstellung der machtvoll emporschwebenden Erlösergestalt und der zu seinen Füßen auf den Rücken zurückgeschleuderten, prächtig modellierten Figur des Wächters, vor allem aber in der überwältigenden Kraft des Lichtes.

Die Betrachtung der größeren Werke ist hiermit, wenn auch nicht ihren Umfang voll erschöpfend, zum Abschluß gelangt, und sei nun in die der Einzeldarstellungen eingetreten.

»Heilige und Apostel«

Diese Einzeldarstellungen, in die einige zweifigurige mit einbegriffen sind, können im gewissen Sinne als Vorstufe der Porträts gelten; sie bildeten das Übungsfeld Grecos für Licht- und Farbengebung sowie Individualisierung, wie sie uns dann in ihrer Vollendung in den Bildnissen entgegentreten.

Unübersehbar ist die Reihe seiner Apostel- und Heiligendarstellungen, deren Lieblingsfiguren die des hl. Petrus, Paulus, Johannes und Franziskus waren. Ihre Typen, die wir zugleich dann häufig in seinen großen Darstellungen wiederfinden und die seinen allgemeinen Männertypus am besten zeigen, entnahm er allen Berufsständen, für seine Apostelgestalten meist dem Toledaner Bergvolk: Leute mit breiter Brust, kleinen Köpfen, von schlankem, aber muskulösem Körperbau mit dunklen Augen und Haaren. Aus diesen Modellen formt er aber, ehe er sie auf die Leinwand setzt, Charakterfiguren und stellt dann bedeutsame Menschen vor uns hin.

Aus der Überfülle des Stoffes können nur einzelne, hauptsächlich die für die technische Entwicklung bedeutungsvollen Darstellungen herausgegriffen werden.



LUDWIG GLÖTZLE — WEIHE DES HL. LAURENTIUS

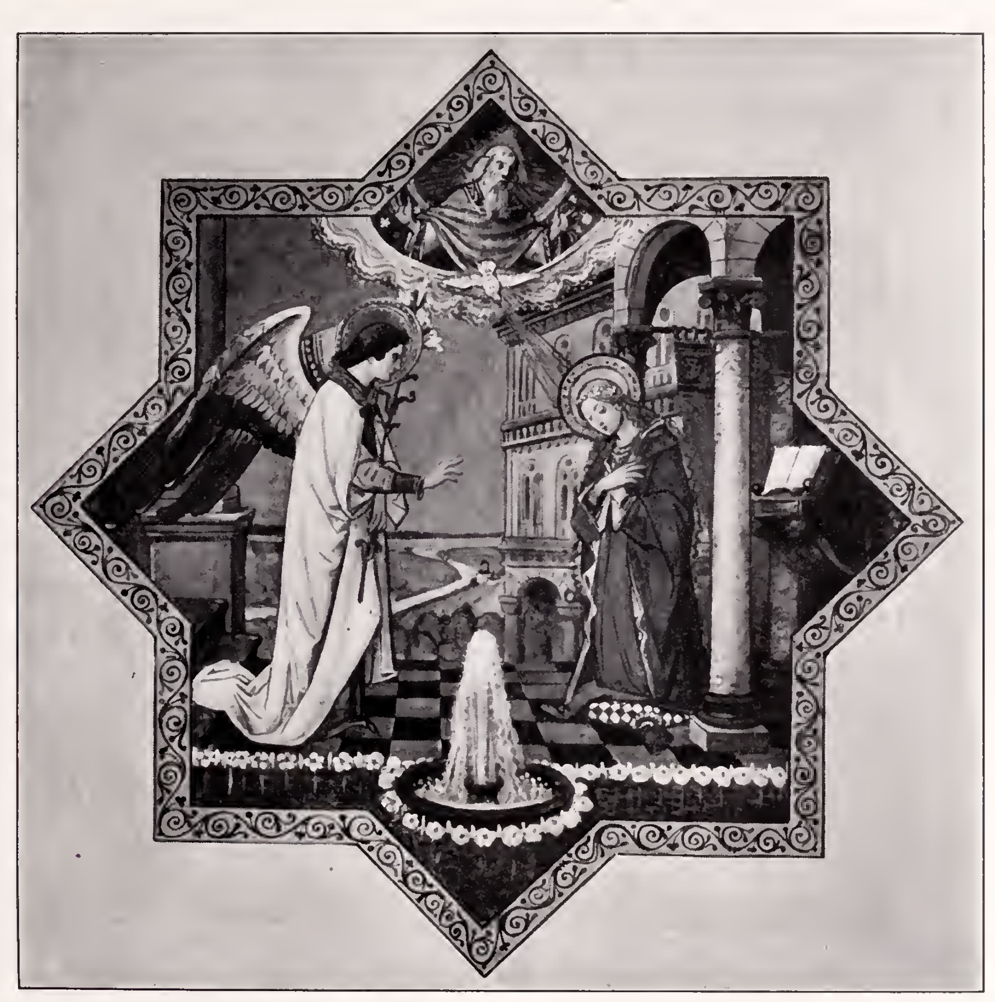
In der Kirche zu Otzing, gemalt 1906. Abb. nach der Farbenskizze

Von der Art Bilder, die noch mit warmen, satten, nur an Zahl beschränkten Farben gemalt sind, besitzt die Kathedrale und das Provinzialmuseum von Toledo eine ganze Reihe. Blau, Rot, Grün, Gelb – dieses besonders in allen Abstufungen für die Obergewandung bevorzugt — sind die Hauptlokalfarben; einzelne zeigen aber schon eine Verschiedenheit in Ton und Stärke der Farbe, auch eine Trübung des Fleischtons mit dem später so beliebten Grau.

Die hierin und in der Charakterisierung besten aus ihnen sind die Bildnisse der Apostel Matthäus, Simon und Paulus. Besonders leuchtend warme Farben zeigt das Bild des hl. Eugen in der Sakristei des Klosters Escorial, das auch deshalb Beachtung verdient, weil sein Vergleich mit dem »hl. Basilius« im Prado, — von Tristan, dem Schüler Grecos, gemalt und lange Zeit Greco selbst zugeschrieben — die Grenze kennen lernen läßt, bis zu der die Kunst seiner Schüler — man darf den Fall verallgemeinern — vordrang.

Drei Heiligenbilder Grecos sind in einfarbiger Behandlung ausgeführt:

Der hl. Antonius im Prado (1,07×0,79), der hl. Franziskus mit einem anderen Mönche in der Kirche des Kollegiums de las Doncelles in Toledo — eine etwas veränderte aber auch sehr gute Replik im Prado (1,52×1,13) — und der hl. Franziskus in Ekstase ebenda (1,11×0,84).



LUDWIG GLÖTZLE VERKÜNDIGUNG
In der Kirche zu Otzing, gemalt 1906. Abb. nach der Farbenskizze

Darstellungen des hl. Franziskus verschieden variiert, existieren in ungezählter Menge.

Bei den drei Darstellungen ist die Lokalfarbe des Gewandes grau — braun mit grauer Tönung — dunkelbraun — als Grundlage für den farbigen Aufbau verwendet. Die doppelte Belichtung durch das Außenlicht und ein überirdisches Licht — dies bei dem zweiten Bilde kaum angedeutet — findet sich auch bei ihnen.

Als Gegenstück zu diesen drei Bildern kann das des »hl. Basilius« im Prado — eine Wiederholung des »hl. Benedikt« in S. Domingo el antiguo in Toledo — gelten.

Besondere Erwähnung verdienen noch: zwei sehr stilvolle Gewandfiguren des hl. Petrus im Escorial, des hl. Paulus am Hauptaltar der Kirche St. Domingo el antiguo in Toledo, einmal als Pendant zum hl. Eugen, das andere Mal zu dem schon erwähnten Johannes dem Täufer, in der Auffassung Tizians; ein hl. Sebastian in Palenzia mit trefflicher Behandlung des Nackten — das kleine Bukarester Bild (Kniestück) (0,88 × 0,68) des hl. Sebastian zeigt auf maltechnisch hochinteressant behandeltem Hintergrund den sehr schlank proportionierten Körper eines Jünglings, der in ekstatischer Stimmung den Martertod erwartet (Abb. S. 238) —; ferner die asketische Figur des Bernhardin im Pradomuseum mit trefflicher Landschaft, sowie eine der bizarrsten Darstellungen in Zeichnung und Modellierung: die eines Dominikanermönchs in der Kirche St. Niclas in Toledo in schwarz-weißem Ordenshabit auf ganz zackig durchrissenem grauem Wolkenhintergrund, dem eine ebenso eckige Führung der Konturen der Gestalt und der Gewandung entspricht.

Unter den mehrfigurigen Darstellungen sind bemerkenswert:

Die »beiden Johannes« in der Kirche des Hospitals San Juan Bautista, die halbnackte Gestalt Johannes des Täufers mit dem Lamm zu Füßen in wirksamen Gegensatz gebracht zur Gewandfigur des Johannes Evangelista mit dem Adler; beide mit tief schwärmerischem Ausdruck. Ferner in der Kirche S. José in Toledo der »hl. Joseph mit dem Jesuskinde« auf der Wanderschaft mit besonders reich ausgestatteter und heller als sonst in die Erscheinung tretender Landschaft, der Jesusknabe in sehr inniger Gebärde mit dem Heiligen vereinigt; über beiden schwebend in kühnsten Bewegungsformen Engel mit Blumen und Blumenkränzen. Den zweifigurigen beizuzählen ist der hl. Ildefonso in Illescas bei Toledo, am Tische sitzend, ihm zur Seite die Statue Mariens, deren Offenbarungen niederschreibend.

Der hl. Martin, seinen Mantel mit dem Armen teilend — in der Kirche S. Josè in Toledo — zeigt uns den Heiligen mit den Gesichtszügen des jungen Don Carlos in reich damaszierter stählerner Halbrüstung auf dem in starker Verkürzung schräg zur Bildebene gestellten — allerdings etwas verzeichneten — Schimmel vom Typ der edlen spanischen Pferde sitzend. Er teilt mit dem Schwert den Mantel für den ihm zur Seite schreitenden bronzefarbigen nackten Bettler. Mitleid und Dankbarkeit verbinden innerlich wirksam die beiden auch äußerlich gut zueinander gesetzten Gestalten; als Staffage dient wieder die bekannte Landschaft auch hier reich und stimmungsvoll.

Die Bukarester Galerie besitzt in dem dort »Don Carlos zu Pferd« (1,08 × 0,58) genannten Bilde eine treffliche Replik. Man wird durch sie stark an die Reiterbilder von Velasquez erinnert (Abb. S. 234).

Ein mehrfiguriges, höchst eigentümliches Bild im Besitz von Zuloaga, »Himmlische und irdische Liebe« (2,20 × 1,92) betitelt, reicht in das Gebiet der Heiligendarstellungen herein. Das Format ist nahezu quadratisch. Hart am linken Bildrand kniet eine abnorm lange und in ein unglücklich drapiertes Gewand gehüllte weibliche Gestalt, mit erhobenen Armen, die bis zum oberen Bildrand reichen. Ihr korrespondiert am rechten Bildrand ein mehr gegen den Mittelgrund gerückter nackter Mann, der sich nach einem von Putten gehaltenen Kleidungsstück emporreckt. Zwischen diesen äußersten Figuren knien oder stehen sechs unbekleidete Frauen und Männer, von denen sich die äußeren mit einer hinter den sämtlichen Gestalten gleich einem faltenreichen Vorhang bis über die Bildmitte hinauf ausgespannten Draperie zu tun machen, während die mittleren drei, die eine nicht unsympathische Gruppe bilden, sich schwer deuten lassen. Wenn die Komposition wirklich den Gedanken »Himmlische und irdische Liebe« verbildlichen will, so geschieht das jedenfalls ebenso unpassend wie undeutlich. Keckheit und eine dekorative Wirkung lassen sich diesem Bilde nicht absprechen.

Zu den besten Bildnissen von Heiligen und Aposteln zählen:

Das Doppelbildnis der »hl. Petrus und Paulus« (1,12 × 0,70) im Besitze der Marchesa de Perinat in Madrid, der »hl. Paulus« im Prado (0,70 × 0,56) und der »hl. Hieronymus« in London. Grecos spätester Epoche angehörig, zeigen sie, bis zu welch hoher Stufe der Vollkommenheit er seine Kunst, besonders im Herausarbeiten des inneren Gehalts auch bei den mehr abstrakten Heiligendarstellungen emporgehoben hat.

Die zwei ersten überragt an Bedeutung der

Hl. Hieronymus (?)

(Halbfigur) in der Londoner Nationalgalerie, eine Wiederholung nach dem Katalog der Grecoausstellung vom Jahre 1902 im Besitze des Marchese de Castro Lema in Madrid. Eine büßende Magdalena (1,58 × 1,20) aus der Sammlung Iwan Stchoukine in Paris wurde im April ds. Js. in Berlin für 19600 M. ver-



GEORG BUSCH — DENKMAL DES GRAFEN KONRAD VON PREYSING
Text siehe Beilage (zu unseren Bildern)

steigert. Auch dieser pekuniäre Erfolg bildet einen Fingerzeig für die Zunahme der Wertschätzung des Meisters.[1])

In dem Bildnis sieht man nun wohl mit vollem Recht das des Kardinals Quiroga, Erzbischofs von Toledo, von dem noch andere Repliken existieren. Die zuletzt besprochenen Darstellungen von Heiligen leiten von selbst durch ihre ganz individuelle physiognomische Behandlung zu den eigentlichen Porträts über.

Das Porträt

Schon die bisherige Besprechung der Werke Grecos hat den Nachweis erbracht, daß das Verhältnis seiner Kunst zu der Tintorettos ein weit innigeres war als zu der Tizians; noch schärfer tritt dies auf dem Gebiete des Porträts zutage, auf dem sich die Wege der beiden Künstler am engsten berührten und schließlich der Grecos noch über den seines Vorbildes hinausführte. Seine im Grunde realistische Anlage mußte ihn im Bildnis, bei dem auch sein Mystizismus naturgemäß geringeren Einfluß üben konnte, von Anfang an von der in der Hauptsache mehr dekorativen Darstellung Tizians entfernen und der Tintorettos nähern. So verzichtete er wie dieser im vornherein auf die schmückenden Details, die Tizian liebte, und isolierte die Figur allmählich vollständig; wie Tintoretto legt er den Schwerpunkt auf das Gefüge des Kopfes, vernachlässigte aber dabei nicht in dem Maße die übrigen Teile des Körpers; vor allem sind seine Hände, wenn sie in die Erscheinung treten, im Gegensatze zu Tintoretto von ausdrucksvoller Beredsamkeit. Treffliche Beweise hierfür boten uns schon einige Heiligendar-

[1]) Im verflossenen Mai erzielte auf einer Versteigerung bei Christie zu London ein anderes Bild Grecos, ein Christus auf dem Kalvarienberg, bisher in Privatbesitz zu Sevilla, 64×38 engl. Zoll groß, den Preis von M. 40850.



FRIDOLIN DIETSCHE D. SCHRIFTSTELLER HANSJAKOB
Internationale Kunstausstellung in Mannheim 1907

stellungen. Für die Farbengebung der Porträts, deren Entwicklung denselben Weg nahm wie die seiner übrigen Schöpfungen, mußte die erstrebte Steigerung im Lichtrhythmus eine noch erhöhte Bedeutung gewinnen. Da wie dort führte sie von dem Reichtum und der Leuchtkraft der venezianischen Farben zu einer Beschränkung der Farbenskala und zu kühleren Farbenwerten; und je mehr Greco dem Lichte Einlaß in die Bilddarstellung gewährte, desto mehr näherte er sich Velasquez. Grecos ausgesprochene Fähigkeit der Individualisierung fand in diesen Bildnissen, die gegen den farbigen Glanz eine erhöhte Einfachheit und Kraft der Modellierung eintauschten, trotz eines unleugbaren Manierismus ihren höchsten Ausdruck; und selbst in den Porträts, wo sein Mystizismus Eingang fand, kam dieser der Vertiefung der Charakterisierung zugute.

Bezüglich der Maltechnik gilt das bisher Gesagte; die hie und da feinstrichliche Behandlung der Erstzeit wich bald einer freieren, breiteren, in einzelnen Werken geradezu kühnen und impressionistischen Malweise.

Aus der italienischen Zeit Grecos sind nur wenige Bildnisse bekannt: das Selbstporträt, mit dem sich der Künstler nach Justi in Rom einführte, scheint verschollen; das Porträt einer alten Frau in der Akademie in Venedig ist stark übermalt und ist nicht voll beglaubigt; seine Urheberschaft bei einzelnen Dogen- und Senatorenbildnissen in Venedig, auf deren Möglichkeit hingewiesen wurde, ist vorerst nur Hypothese; so bleibt nur eins, das sicher von Grecos Hand stammt, das

Porträt des Julio Clovio

jetzt in den Studij von Neapel, früher im Palast Farnese in Parma, eine Kopie in England.

Dasselbe erinnert sehr an das Andreas Vesalius benannte Tintorettos in der Münchener Pinakothek: Clovio ist in Halbfigur, etwas aus der Bildmitte gerückt, in dreiviertel Profilansicht mit auf den Beschauer gerichtetem Blick — alles Charakteristiken von Grecos gewohnter Art — dargestellt; rechts wird durch einen Fensterausschnitt eine durch Bäume belebte bergige Landschaft sichtbar.

Des Künstlers Tätigkeit als Bildnismaler in Italien wird wohl ebenso wie auf den anderen Stoffgebieten eine ausgedehntere gewesen sein, als bisher bekannt ist; der Nachweis hierfür ist aber noch zu erbringen. Wir wenden uns nun zu den in Spanien entstandenen Werken und hier sind es vor allem zwei Porträts von Kardinälen, die unsere Aufmerksamkeit fesseln.

Juan Tavera (Halbfigur)

Die Kirche des Hospitals Juan Bautista enthält neben dem prächtigen Marmorgrabmal des Stifters, des Erzbischofs von Toledo, Tavera, einem Werke von Alonso Berreguete, auch sein sehr gutes Bildnis.

Vor einem mit grünem Tuch bedeckten kleinen Tisch, auf dem Barett und Gebetbuch liegen, steht in rotem Gewand der Kardinal in dreiviertel Profilansicht auf dunklem Hintergrund.

Die rechte Hand ist verborgen, die linke, feingliedrig modelliert, liegt auf dem Buche. In voller Faßlichkeit steht der vornehme Kirchenfürst vor uns: ein kränkelnder Greis mit gelichtetem weißem Haupthaar, elfenbeinfarbigem Hautton, eingefallenen Wangen und blutleeren Lippen, scharfem Gefält um die



GEORG BUSCH — ALTARGRUPPE IN BÖTTINGEN

ST. MARTIN



Augen; die edel geformte Stirn verrät den Denker, Energie spricht aus dem schmalen Kinn, dem scharfgeschnittenen Mund und den immer noch leuchtenden Augen.

Das Bild zeigt wohl schon eine Beschränkung der Farbenskala, aber noch sehr warme, leuchtende Töne und pastosen Farbenauftrag; mit besonderer Sorgfalt ist auch maltechnisch der Kopf behandelt. Das zweite Kardinalsporträt ist das des Erzbischofs von Sevilla:

Niño de Guevara
(1,94 X 1,30, signiert)

welches in der Greco-Ausstellung des Jahres 1902 in Madrid zu sehen war. In ebenso eklatanter Weise wie die »Krönung Mariä« stellt es den Zusammenhang von Greco und Velasquez fest. Die ganze Auffassung und Darstellungsweise dieses in hohem Grade lebensvollen Bildnisses ist mit dem Papstporträt des Velasquez von überraschender Gleichmässigkeit. Guevara, im Chorkleid, sitzt im schräggestellten Stuhl, beide Hände auf die Lehnen gestützt; scharf richten sich die Augen aus dem mit dem Barett bedeckten Kopfe mit der hohen Stirn und dem sehr energisch geschnittenen Mund durch die Augengläser auf den Beschauer; Haltung, Gebärde und physiognomischer Ausdruck sind von gleich packender Anschaulichkeit.



DOM. THEOTOCOPULI (EL GRECO) PIETÀ
In Privatbesitz zu Madrid. Text S. 222

Zur vollsten Konsequenz kommt die Loslösung von der Farbe — wenn man so sagen darf — in den Bildnissen, in denen Greco seine Palette ausschließlich auf Schwarz und Weiß beschränkte.

Die Schwarz-Weiß-Porträts

Trifft der diesen Bildnissen öfter gemachte Vorwurf, daß sich die Figuren zu unmittelbar vom Hintergrund loslösen, auch hie und da zu, so wirken sie doch trotz ihrer plastischen Ausgestaltung noch vollkommen bildmäßig. Der grauweiße Ton des Inkarnats beeinflußt für den ersten Augenblick ihren Eindruck — sieht man aber näher zu, so wird man finden, daß derselbe trotzdem natürlich und mit außerordentlich feinen Tonabstufungen streng unterscheidend behandelt ist.

In der Regel ist die Figur mit Bevorzugung des Brustbildes in schwarzer Kleidung mit weißen Hals- und Ärmelkrausen auf einen dunklen Hintergrund gesetzt. Aber nichts ist einförmig behandelt: das Schwarz der Gewandung, dessen stoffliche Zusammensetzung immer erkennbar ist, wechselt zwischen Grau-, Blau- und Braunschwarz, das Weiß der Krausen wird durch bläuliche und gelbliche Schattentöne belebt, der meist horizontal-streifig aufgesetzte und in der Auftragsstärke abgestufte



DOM. THEOTOCOPULI (EL GRECO) DER HL. MARTIN
Kgl. Galerie in Bukarest. Text S. 230

Hintergrund zeigt rötlich-braune oder graubraune Tönung. Im übrigen bauen sie sich auf denselben allgemeinen Grundlagen auf, die eingangs der Besprechung des Porträts skizziert wurden.

Die Mehrzahl der Schwarz-Weißporträts befinden sich im Prado und im Provinzialmuseum von Toledo, nur wenige im Privatbesitz.

Unter den durchwegs bedeutenden Darstellungen des Pradomuseums ragen besonders hervor: zwei Bildnisse von Unbekannten (P. M. Nr. 243 u. 245; Abb. S. 240) und das eines Arztes (P. M. Nr. 240). Letzteres tut sich durch geschickte Bildanordnung und tiefinnerliche Auffassung hervor.

Von den übrigen im Prado zeichnet sich das des Präsidenten von Castilien, Don Rodrigo Vasquez, durch die geistvolle seelische Interpretation, das eines Unbekannten (P. M. Nr. 242) durch feine Bildanordnung und sorgfältige Behandlung aus. Aus Privatbesitz sei hervorgehoben das in der Bukarester Galerie befindliche prächtige Porträt des berühmten Professors der Theologie an der Universität Salamanka und Freundes von Greco, des Don Diego Covarruvias, in der Komposition dem Bildnis des Arztes ähnlich, an Innerlichkeit und in maltechnischer Beziehung vielleicht dieses noch übertreffend (Abb. S. 239). Zu rühmen sind ferner: ein Männerporträt von sehr ausgeprägter Physiognomik in Kopenhagen, das Selbstporträt Grecos im Besitze D. Beruetes in Madrid, das Bildnis eines Künstlers — wahrscheinlich des Sohnes von Greco, Don Jorge Manuel — im Museum von Sevilla, das lange Zeit ebenfalls als ein Selbstporträt unseres Künstlers galt, das vermutliche Porträt des Malers Mayno in der Sammlung von D. Pablo in Madrid und schließlich das des Paters Felix Hortensio de Palavicino, 1902 im Besitze des Marchese de Casa-Torres in Madrid. Ferner brachte die »Gazette des beaux arts« im April 1906 bezw. September 1905 zwei Doppelporträts: Das stark stilisierte Bild des Königs Ferdinand in Stahlrüstung, neben ihm ein Page mit dem Helm in Händen; die bizarre Formengebung läßt auf eine späte Entstehungszeit schließen, das andere: der Connetable von Bourbon in Harnisch empfiehlt den in einen weißen Mantel gehüllten, im Gebete knienden Kapitain Juan Romero de las Hazenas. Die Richtigkeit der Bezeichnung der Persönlichkeiten wird in neuester Zeit angezweifelt. Bisher war nur von Männerporträts die Rede, den Frauen hat Greco, wie die meisten Porträtisten seiner Zeit, seine Kunst nur wenig gewidmet; zwei Frauenbildnisse von seiner Hand sind aber doch bekannt: das allerdings unsichere, früher Tizians Mutter betitelte in der Akademie von Venedig und ein zweites, in dem die Gattin Grecos vermutet wird.

Das Venedigerbild (0,46 x 0,37) stellt eine alte Frau in schwarzer Gewandung mit weißem Busentuch und gleichfarbiger, eckiger Haube dar. Aus dem wachsbleichen Antlitz mit mar-



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) HEIL. DREIEINIGKEIT

Im Prado. Text S. 222

kanten Zügen leuchten die dunklen Augen eigenartig stark hervor. Einzelheiten in Zeichnung und Modellierung, so der für Greco charakteristische tiefe Halsausschnitt und die kräftige Betonung des Kehlkopfes lassen an Greco denken, doch erlaubt die starke Übermalung kein endgültiges Urteil. Das zweite in »L'Art« 1905 reproduzierte, wie es scheint treffliche Bild zeigt eine junge Frau in schwarzer Gewandung, den spanischen Spitzenschleier über den Kopf mit schönen, sympathischen Gesichtszügen. Das Bild befindet sich in der Sammlung von Sir Stirling Maxwell.

Die Einleitung, die sich neben den andern einschlägigen Quellen hauptsächlich auf C. Justi, Cean Bermudy und Palomino stützt, ließ uns den Lebensgang Grecos überblicken; durch die Besprechung seiner Werke, die dem Verfasser der größten Mehrzahl nach aus eigener Anschauung bekannt sind, wurde versucht, den Entwicklungsgang seiner Kunst darzulegen: wie der Reichbegabte unter Tizians Lehren heranreifte, in unmittelbarer Nachbildung oder Nacheiferung der Schöpfungen der Meister seiner Zeit Auge und Hand bildete, dann im Anschluß an die große venezianische Kunst Werke ersten Ranges schuf, um endlich einen eigenartigen Stil zu finden, in dem das in seiner Phantasie umgeformte Licht bestimmendes Element all seines Schaffens wurde.

Es erübrigt nur noch, einiges über die Nachwirkungen seiner Kunst zu sprechen.

Nachwirkungen der Kunst Grecos

Die Bedeutung Grecos für die Kunstentwicklung Spaniens erhellt aus seinen Werken allein; daß er aber auch eine historische Stellung hatte, beweist der Umstand, daß sich verschiedene Künstler unter seiner Leitung bildeten, obgleich von einer eigentlichen Schule nicht gesprochen werden kann. Diese waren Mayno, Orrente, Tristan, sein Sohn Jorge Theotocopuli, Alexandro Loarte, Pedro Lopez und Diego de Astor; unter ihnen ragen Mayno, Orrente und Tristan hervor.

Juan Bautista Mayno

Der Geburtsort des 1569 geborenen Künstlers ist unbekannt; seine Haupttätigkeit entfaltete er wie Greco in den Kirchen und Klöstern Toledos. Späterhin wurde der inzwischen in den Dominikanerorden eingetretene Künstler durch Philipp II., dessen Zeichen- und Mallehrer er früher gewesen war, an den Hof berufen; im Jahre 1649 starb er in Toledo. Realistische Darstellung, klare Zeichnung und Modellierung, Schönheit der Farbe sind die Hauptmerkmale seiner Kunst. Als seine besten Werke gelten »Die Geschichte des hl. Ildefonso« und eine »Beschneidung Christi« in der Kathedrale von Toledo, für die er im Jahre 1611 seinen ersten Auftrag erhielt. Das Pradomuseum besitzt von ihm nur zwei große Werke: das eine, früher im Komediensaale des Schlosses Buen Retiro, »Die Unterwerfung der flandrischen Staaten« (3,09×3,81) ist eine allegorische Darstellung mit den Bildnissen des Königs Philipp II. und des Herzogs von Olivares, ein gutes Bild, jedoch mehr im Sinne dekorativer Malerei. In der »Anbetung der Könige« (3,15 × 1,74, signiert) tritt der Charakter seiner Malweise deutlicher hervor.

DOM. THEOTOCOPULI (EL GRECO) HL. FRANZISKUS
Vgl. Text S. 229

Pedro Orrente

Orrente wurde um 1570 in Montealegre bei Murcia geboren. Nach Toledo gekommen und unter Greco gebildet,

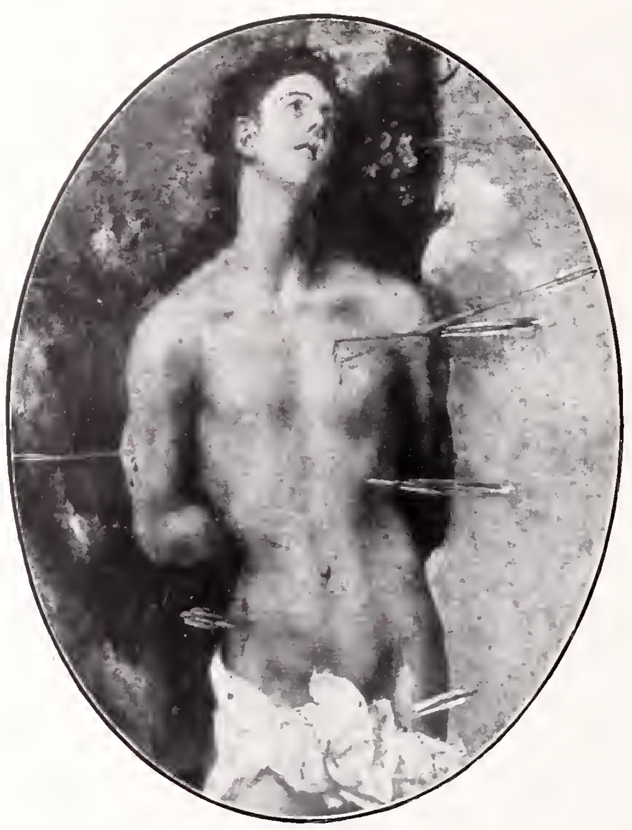


DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) BEGRÄBNIS DES GRAFEN ORGAZ
In der Kirche S. Tomè zu Toledo. Text S. 226

machte er in seiner Erstzeit diese Stadt zum Schauplatz seines künstlerischen Wirkens; unter anderem führte er den von Mayno unvollendet gelassenen Zyklus der Geschichte des hl. Ildefonso in der Kathedrale zu Ende.

Seine Wanderlust ließ Orrente aber nicht seßhaft werden; er durchstreifte fast ganz Spanien, besonders sind es die Städte Murcia, Valencia, Sevilla und Madrid, wo er seine reiche Tätigkeit entfaltete; zuletzt kehrte er doch wieder nach Toledo zurück, wo er im Jahre 1644 starb.

Er hat wohl sehr anerkennenswerte Leistungen auf dem Gebiete des Altarbildes zu



DOM. THEOTOCOPULI DER HL. SEBASTIAN
Museum zu Bukarest. Text S. 230

verzeichnen, wie den schon erwähnten Zyklus und einen hl. Sebastian in der Kathedrale von Valencia; besondere Bedeutung gewann er jedoch erst, als er sich in dieser Stadt der Malweise Jacopo Bassanos und dem Stoffgebiete zuwandte, dem auch dieser seine Haupterfolge zu verdanken hat, dem des mit der Legende verwobenen Genrebildes. Orrente ahmt Bassano vollkommen nach: er stellt nicht nur dieselben Episoden dar, sondern häufig auch in derselben Zusammensetzung, im selben Rahmen, mit genau so agierenden Personen, gleichen Tieren und Gegenständen — deren Zahl er aber meist im Gegensatz zu seinem Vorbild in weiser Ökonomie beschränkt —, demselben leuchtenden Kolorit und ähnlicher Lichtstimmung, und doch ist das Resultat ein anderes. Die ganze Auffassung erscheint vornehmer, die Personen mit dem edleren spanischen Typ stabiler, wenn auch weniger graziös.

Luis Tristan

Tristan, 1586 in einem Dorfe bei Toledo geboren, starb daselbst 1640. Er war der begabteste von den Schülern Grecos, der ihn auch am meisten bevorzugte und häufig mit Aufträgen betraute, die ihm übertragen waren. In einem »büssenden hl. Hieronymus« in der Akademie von S. Fernando in Madrid erweist er sich auch als Meister in der Behandlung des Nackten, bei der er wie auch allgemein in der scharfen Betonung von Licht und Schatten noch über seinen Lehrer hinausgeht und sich darin mehr Zurbarans Art nähert. Sein »hl. Basilius« sowohl als der »hl. Hieronymus« zeichnen sich außerdem durch eine treffliche physiognomische Behandlung aus. Diese Fähigkeit ließ Tristan auch gleich seinem Meister auf dem Gebiete des Bildnisses seine Höchstleistung erreichen. Die beiden auch nicht sehr bedeutenden Porträts im Prado: das Brustbild eines alten Mannes in schwarzer Kleidung (0,47 x 0,34) und ein »hl. Antonius als Abt« (1,67 x 1,10), dieses besser in Ausführung und von tieferer Auffassung, gelten allerdings nicht für voll beglaubigt; aber in dem Bildnis des Erzbischofs Bernardo de Sandóval im Kapitelsaal der Kathedrale von Toledo erweist sich Tristan als Porträtist von hohem Rang, der Greco wenigstens nahe kommt; als sein Hauptwerk auf dem Gebiete des Altarbildes gelten die Bilder



DOM. THEOTOCOPULI DER HL. FRANZISKUS
Text S. 229

der Hauptkirche in Yepes, ein Zyklus aus dem Leben Jesu.

Über die anderen Schüler Grecos ist nur weniges zu sagen:

Sein Sohn genoß bedeutenden Ruf als Architekt und Bildhauer; er bekleidete auch vom Jahre 1625 an das hochangesehene Amt des Architekten der Kathedrale von Toledo; als Maler ist er nur durch Kopien von Bildern seines Vaters bekannt. Alexander Loarte malte für mehrere Kirchen und Klöster Toledos religiöse Bilder, deren gutes Kolorit gerühmt wird. Dies war auch der Hauptvorzug der Darstellungen von Pedro Lopez, als deren bedeutendste die »Anbetung der Könige« im Kloster der Mönche de Trinitarios in Toledo angesehen wird. Diego de Astor war mehr Graveur als Maler.



DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO) DIEGO DE COVARRUVIAS
Galerie in Bukarest. Text S. 234

Diese Schüler Grecos, die unter seinem unmittelbaren Einfluß standen, waren mit ihrem Lehrer am engsten durch ihre warme, satte Farbengebung verbunden; der Bahn, die Greco später einschlug, folgte keiner; sie wurde wohl von ihnen in ihrem Endziel kaum verstanden. Die Darstellung des Entwicklungsgangs der Kunst Grecos hat aber gezeigt, daß zwischen seiner Kunst und der von Velasquez wenn auch kein Abhängigkeitsverhältnis, so doch unleugbar ein äußerer und innerer Zusammenhang besteht. Das Ziel, welches Greco erstrebte, Licht und Farbe zu einigen, war auch das des Velasquez; indem dieser aber die Bahn des wirklichen Lichts beschritt, wurde er der geniale Pfadfinder in dem Bereiche der Kunst, worin Greco nur Suchender gewesen war. Sicher wird ein Teil der Werke Grecos stets durch die bizarre Behandlung befremden, aber bei allen denen Interesse und Bewunderung erwecken, die sie im Sinne des Kolorismus auffassen, worin er dem Größeren den Weg geebnet hatte und wofür allein ihm hoher Ruhm gebührt.

Gegen den Glanz des Namens Velasquez verblaßte der Grecos bald genug; erst in unsern Tagen treten seine Schriftzüge wieder deutlicher hervor; trägt unsere Abhandlung einen Teil dazu bei, so ist ihr Zweck erfüllt.

KUNSTLEBEN IN BONN

Eine bedeutende Rolle spielt Bonn im modernen Kunstleben im allgemeinen nicht. Es geht dort eben zu, wie in jeder größeren Provinzialstadt, deren Bewohner teils aus eigenem Antrieb, teils nur der Mode halber



D. THEOTOCOPULI (EL GRECO) PORTRÄT
Museum des Prado. Text S. 234

der Kunst huldigen. Auf dem Gebiete der alten Kunst dagegen ist Bonn nicht ohne Bedeutung. Abgesehen von den historisch und künstlerisch hervorragenden Bauten: dem schönen interessanten Münster, dem von den Kurfürsten Josef Klemens und Klemens August errichteten Schloß, der jetzigen Universität, und endlich der von den beiden genannten Fürsten erbauten Residenz Poppelsdorf, bietet die Stadt Sammlungen, wie sie manchem großen Kunstzentrum Ehre machen würden. Da ist zuerst das rheinische Provinzialmuseum zu nennen. Der Schwerpunkt dieser Sammlung liegt auf der römischen Periode, jedoch haben die einzelnen Kunstwerke mehr historisches als künstlerisches Interesse. Selten reich und vollständig ist die keramische Sammlung, die sämtliche Epochen der rheinischen Töpferindustrie von ihren ersten Anfängen bis zu den letzten kunstgewerblichen Ausläufern der späten Renaissancezeit vortrefflich repräsentiert. Für die Chronologie der römischen Glasindustrie im Rheinland wird die Sammlung stets eine führende Stellung behaupten. Die mittelalterliche und neuere Abteilung enthält nur charakteristische Proben der einzelnen Epochen, ohne Anspruch auf Vollständigkeit. In die romanische Periode führen neben einer kleinen, aber lehrreichen Sammlung von Steindenkmälern, Architektur- und Skulpturstücken ausgezeichnete Glasmalereien und noch eine Anzahl guter kunstgewerblicher Arbeiten. Am wenigsten reich ist bisher noch die rheinische Gotik im Provinzialmuseum vertreten. Von den Tafelwerken ist ein kostbares Triptychon aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts besonderer Beachtung wert, auf dessen Mitteltafel eine Darstellung der unbefleckten Empfängnis ist, was dem Werke für die marianische Typologie hohen Wert verleiht. Schulbilder des Meisters des Marienlebens, Darstellungen des Meisters von St. Severin schließen sich an. Für die holländische Malerei sind mehrere treffliche Proben vorhanden, darunter die berühmte »Kreuzigung« des Jan van Scorel. — Manches Gute bietet auch das Kunsthistorische Institut, das eine Anzahl Gemälde der älteren italienischen, niederländischen und deutschen Schulen umfaßt und ferner einige ausgewählte Skulpturen, die aus den Depots der Kgl. Museen in Berlin hierhin überwiesen wurden. — Außer dem Akademischen Kunstmuseum, das neben einer vortrefflichen, übersichtlich aufgestellten Sammlung von Gipsabgüssen nach antiken Denkmälern eine kleine Kollektion von Originalen enthält: Bronzen, Marmororiginale, ägyptische Denkmäler und besonders Vasen, ist von den öffentlichen Sammlungen endlich noch das Städtische Museum zu erwähnen. Erst durch den 1905 für 99 Jahre der Stadt geschenkten Teil der Gemäldegalerie von Otto von Wesendonk (34 Gemälde sind vorläufig dem Kaiser Friedrich-Museum in Berlin übergeben) hat das Museum einige Bedeutung erlangt, während es bis dahin nur einige Bilder der neuesten rheinischen Meister enthielt. Die Galerie birgt neben wenigen spanischen und italienischen Werken besonders hervorragende Stücke aus der holländischen und vlämischen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts. — Außer diesen öffentlichen birgt Bonn auch eine große Anzahl privater Kunst- und Altertümersammlungen, die zum Teil Stücke von hohem kunstgeschichtlichem Werte aufweisen. Die bedeutendsten sind die des Herrn Carl Roettgen, die für gotische und Renaissancemöbel sowie für Holzfiguren die umfangreichste unter allen rheinischen Privatsammlungen ist, und für Gemälde die schon am Ende des 18. Jahrhunderts begründete Galerie der Frau Dr. Virnich mit wertvollen Stücken aus der Kölner Schule. — Von den modernen Sammlungen ist namentlich diejenige der Frau Schumann zu erwähnen, ausgezeichnet durch eine große und feine Auswahl von köstlichen Bildern H. Thomas. — Das wäre von Bonn und seinen Kunstschätzen zu berichten. Es sind mehr, als vielleicht mancher Leser erwartet hat, und angesichts solcher Reichhaltigkeit wird niemand Bonn die Bedeutung und das Interesse für die alte Kunst absprechen.

Aber auch für die moderne Kunst scheint in den letzten Jahren die Teilnahme ein wenig zu wachsen. Seit zwei Jahren besitzt die Stadt einen gut geleiteten Kunstsalon, der in monatlichen Ausstellungen Erzeugnisse der neuesten Kunst bringt. Dankbar anerkennen muß man aber besonders die Bemühungen der »Gesellschaft für Literatur und Kunst«, die im Städtischen Museum ebenfalls monatlich wechselnde Ausstellungen von Werken moderner Künstler veranstaltet und fast nur gute Sachen darbietet, so z. B. im letzten Monate eine Reihe durchweg achtenswerter Leistungen des Frankfurt-Kronberger Künstlerbundes. H. R.

»Ein jeder muß unermüdlich tätig sein für die Verbreitung katholischen Denkens und Empfindens durch die Erzeugnisse der Presse, der fünften Großmacht. Er muß beispielsweise katholische Geisteserzeugnisse, Zeitungen, Zeitschriften und Bücher nicht allein mit seinem Gelde beständig und soweit nur immer möglich unterstützen, ... sondern er muß auch deren Verbreitung ... persönlich betreiben.«

Aus P. Tilmann Pesch S. J., »Der Christ im Weltleben«, 16. Aufl. S. 59, Verlag von Bachem, Köln.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.







INNERES DER UNTERKIRCHE IN SCHWARZ-RHEINDORF

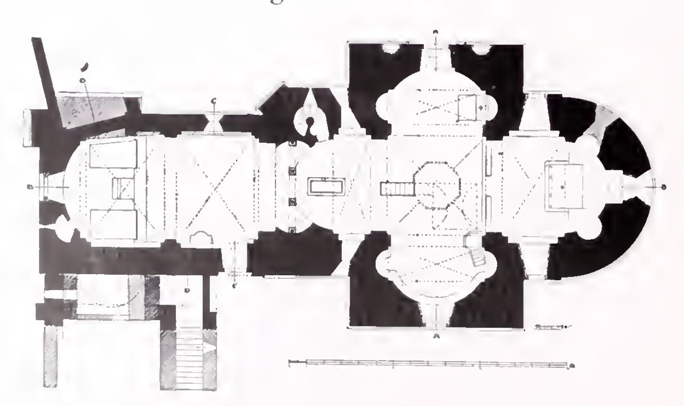
DIE DOPPELKIRCHE ZU SCHWARZ-RHEINDORF

Von Pfarrer OPFERGELT

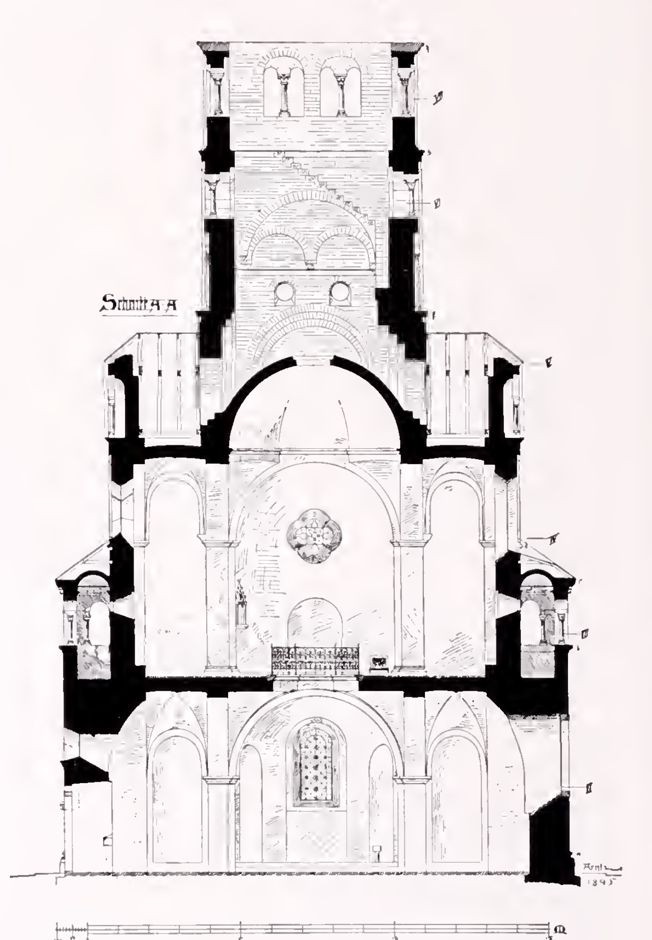
Es hat in dem vielverkannten Mittelalter eine Zeit gegeben, in der Edelherren und Prälaten durch frommen Eifer und ideales Verständnis mehr denn sonst angespornt wurden, das von der Natur reich gesegnete Rheinland auch mit prächtigen Denkmälern religiöser Kunst, mit Kirchen und Klöstern zu schmücken. Geleitet von diesem Gedanken, der Bildung und Besitz jener Periode als ein schützender Schild überschattete, baute der damalige Kölner Dompropst und nachherige Erzbischof Arnold von Wied in einem lieblichen Dörfchen gegenüber Bonn auf seinem von den Vätern ererbten Grund und Boden in streng romanischem Stil ein Gotteshaus. Als vollendetes Kunstwerk verdient es unsere höchste Bewunderung auch noch, nachdem die Menschheit in dem zwischenzeitlichen, mehrere Jahrhunderte über dauernden Schaffen und Streben auf allen Gebieten der Technik und des Wissens rastlos sich emporgeschwungen hat. Obwohl nicht unmittelbar an der großen Heerstraße liegend, bildet es doch das Reiseziel zahlreicher Fremden von nah und fern.

Der Plan zu diesem bemerkenswerten Bau gelangte in Arnolds kunstsinnigem Geiste vermutlich zur Reife während eines Aufenthalts in Konstantinopel, wohin er seinen königlichen Freund und Gönner, den deutschen Kaiser Konrad III. gelegentlich eines Kreuzzuges ins Gelobte Land begleitet hatte. Kaum in die Heimat zurückgekehrt, ging er an die Arbeit. Als Fundament benutzte er Reste eines rechtsrheinischen Vorwerks von dem ehemals

auf dem linken Rheinufer gelegenen Castrum Romanum. Neuere Forscher behaupten, dieselbe Stelle sei einst Brückenkopf der uns aus dem 4. Buche de bello gallico bekannten Pfahlbrücke gewesen, auf welcher Julius Caesar im Jahre 55 v. Chr seine Krieger über den Rhein gegen die Sucambrer geführt habe. Es ist also eine historische Stätte, auf welcher der Bau erstehen sollte. In seiner Eigenart als Doppelkirche sucht er seinesgleichen im weiten deutschen Vaterlande. Zwei Räume, jeder vollständig durchgeführt, wurden übereinander aufgebaut, und in beiden wurden Altäre aufgestellt, sodaß hier wie dort das heilige Opfer dargebracht werden konnte, während anderseits eine große Öffnung ungefähr in der Mitte der Decke der Unterkirche die gemeinsame Teilnahme an ein und derselben Feier gestattete. Wie aus einer aus Jurakalk hergestellten Platte hervorgeht, fand die Konsekration der Kirche und der Altäre statt am 24. April des Jahres 1151 durch den Erzbischof Albert von Meißen in Gegenwart des Kaisers Konrad, der damals gerade nach der siegreichen Erstürmung der Burg Rheineck sich am Rheine aufhielt, in Gegenwart ferner des Erzbischofs Arnold von Wied, der Bischöfe Otto von Freising und Heinrich von Lüttich, mehrerer Klosteräbte und Edelleute. Nach dem baldigen Tode Arnolds übernahm seine Schwester Hadewig, Äbtissin adeliger Stifte in Essen und Gerresheim, gemäß einer letztwilligen Verfügung das kostbare Erbe. Seinen Schutz betrachtete sie als eine heilige Pflicht gegenüber dem teuren Verstorbenen. In pietätvoller Weise ließ sie dessen sterbliche Hülle zur letzten Ruhe betten unter dem Fußboden der Kirche, durch deren Erbauung er im Leben so viel Liebe und Frömmigkeit bekundet hatte. Das Chronikon über dem Grabe, das ihm im Jahre 1747 einer seiner Nachfolger im bischöflichen Amte[1]) gewidmet hat, und erneute amtliche Untersuchungen in der Mitte des letzten



GRUNDRISS DER UNTERKIRCHE ZU SCHWARZ-RHEINDORF
Mit Genehmigung des Provinzialkonservators der Rheinprovinz



QUERSCHNITT DER KIRCHE IN SCHWARZ-RHEINDORF
Mit Genehmigung des Provinzialkonservators der Rheinprovinz

Jahrhunderts verbürgten uns, daß die Gebeine auch jetzt noch dort liegen und der dereinstigen Auferstehung entgegenharren.

Um die Kirche bestimmten Zwecken dauernd dienstbar zu machen, und um zugleich des regelmäßigen Gebetes für die Seelenruhe des Bruders sicher zu sein, stiftete Hadewig hierselbst ein Kloster für Ordensfrauen. Benediktinerinnen waren es, d. h. Frauen, die nach der Regel des hl. Benediktus leben. Nach dem schwarzen Gewand, welches sie trugen, heißt der Ort, wo Kirche und Kloster sich befanden, Schwarz-Rheindorf, im Gegensatze zu Grau-Rheindorf auf der anderen Rheinseite, wo Cisterzienserinnen mit grauem Gewand eine Ordensniederlassung hatten. Das Hauptgebäude für die Schwestern wurde in dem heutigen sogenannten Klostergarten südöstlich der Kirche errichtet, während die Äbtissin eine Separatwohnung an der Stelle erhielt, wo jetzt das Pfarrhaus steht. Den Ordensschwestern

[1]) Der durch seine Prachtbauten in Bonn und Brühl rühmlichst bekannte Erzbischof Clemens August.

sollte der obere Raum reserviert bleiben, und der untere den Gläubigen der Umgegend dienstbar gemacht werden. Es zeigte sich bald, daß die Kirche für die Erfüllung des doppelten Zweckes nicht mehr genügte. Hadewig beschloß daher eine Vergrößerung, die sie dadurch herbeiführte, daß sie an das westliche Hauptschiff noch zwei Gewölbejoche anfügte. Die ursprüngliche Form des Ganzen, das sogenannte griechische Kreuz, mit 4 gleichlangen Armen, war dadurch umgeändert worden in ein sogenanntes lateinisches Kreuz mit 3 gleichen und einem um den Anbau verlängerten Arm. An der Stelle, wo die Erweiterung ansetzt, ist die ursprüngliche Nischenwölbung (Apsis), die an den anderen Enden der Kirche den Abschluß noch jetzt bildet, durchbrochen; statt dessen ruht auf 4 schlanken Säulen ein dreiteiliger Bogen, durch welchen einfach und gefällig die Verbindung zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Bau vermittelt wird. Der Eckstein an der äußeren Mauer neben der südlichen Eingangstür zeigt den früheren Abschluß. Wahrscheinlich hat um diese Zeit der Turm, für den anfangs ein niederes Pyramidendach vorgesehen war, zur Herstellung des richtigen Größenverhältnisses das dritte Stockwerk und den hohen Helm erhalten.

Wenn wir von der Straße aus vor die Kirche



AUSSENANSICHT DER KIRCHE IN SCHWARZ-RHEINDORF
Text unten

hintreten, bemerken wir unschwer die auffallende Verschiedenheit in der Konstruktion des unteren und oberen Geschosses (Abb. oben). Das erstere ist gebildet durch ein schweres, mächtiges, nur durch kleine Fensteröffnungen durchbrochenes Mauerwerk; auf diesem baut sich dann das letztere schwungvoll und leicht auf. Während die gedrungene Architektur der Massen dem Unterbau einen ernsten majestätischen Charakter verleiht, erhält der Oberbau durch die zierlichen Lilienfenster und Lisenen, durch den schachbrettartigen Steinsims und schmucken Bogenfries ein überaus belebtes und frisches Gepräge. Dieser, im Mauerwerk etwas zurücktretende Teil wird umschlossen durch eine anmutige Säulengalerie (Abb. nebenan), welche schon von ferne den Beschauer auf die Zweiteiligkeit der Kirche hinweist. Eine solche architektonische Umrankung ist ein erfreulicher Beweis für die Fruchtbarkeit des Geistes, der hier in der Gestaltung des toten und kalten Materials tätig gewesen ist. Kaum eine Säule gleicht der andern in Basis und Kapitäl. An den Basen finden wir eine stilvolle Zusammensetzung von Hohlkehle und Wulst, sowie einen wechselvollen Übergang von Wulst zu der darunter befindlichen viereckigen Platte, der sogenannten Plinthe. Dieser wird bald durch ein einfaches Blatt, bald durch eine



GALERIE UM DIE OBERKIRCHE ZU SCHWARZ-RHEINDORF
Text nebenan



VERURTEILUNG UND KREUZIGUNG CHRISTI, KLEIDERVERTEILUNG
Seitenapsismalerei der Unterkirche in Schwarz-Rheindorf

Fruchtknolle, bald durch ein Tier, einen Frosch etc. herbeigeführt. Die Kapitäle sind einmal durch einfache Würfel gebildet, das andere Mal durch originelle Formen, wie sie nur einer unerschöpflichen Phantasie möglich sind.

Treten wir durch die südliche Türe am Pfarrhause in die Unterkirche ein, so sehen wir von einem quadratischen Mittelraum drei Kreuzarme ausgehen, die je aus einem mit Kreuzgewölben überspannten Rechteck und einer nach aussen abschließenden Apsis bestehen (Abb. S. 241 und 242). Beim Nord- und Südarm sind die Rechtecke, und bei dem etwas geräumigeren, als Chor dienenden Ostarm ist die Apsis durch je zwei kleinere Apsiden flankiert. An allen drei Seiten wird das Außenlicht durch die im Mittelpunkt der Umschließungsmauer angebrachten Fenster vermittelt. Der Westarm, welcher durch die erwähnte Umänderung die Form eines Langschiffes angenommen hat, erhält das Licht durch je zwei Fenster an jeder Seite. Die wuchtigen, den Mittelbau markierenden Pfeiler wachsen ohne Basis aus dem Boden hervor; als Kopfschmuck tragen sie statt der Kapitäle einfach profilierte Leisten. Die Verbindung der Pfeiler untereinander entsteht durch kühn geschwungene Gurtbögen. Das Kreuzgewölbe über diesem Raum gestattet, da es nicht bis zum Abschlusse ausgebaut ist, den Durchblick in die Oberkirche.

Steigen wir jetzt auf der an der Nordseite angebrachten Wendeltreppe nach oben, so sind wir überrascht von der eigenartigen Abweichung in der Totalansicht sowohl als auch in den Details gegenüber dem, was wir unten geschaut haben (Abb. S. 248). Der Unterschied ist so packend, daß wir im ersten Augenblicke den Eindruck haben, als seien wir in ein ganz anderes Gebäude versetzt worden. Der Künstler hat das schwere Steinmaterial in genialster Weise zu meistern verstanden und ruft, so scheint es uns, durch seine Konstruktionstechnik dem frommen Beter entgegen, daß er entsprechend der Mahnung der Kirche »sursum corda« (empor die Herzen) seine irdischen Sorgen abgeschüttelt habe und nur mehr mit höhereren himmlischen Dingen den Geist beschäftigen werde. Über den leichten hochstrebenden Mauern hat er schwungvoll die Decke gewölbt und die stattliche, mit Sonne, Mond und Sternen gezierte Kuppel, welche das Oktogon überspannt, hat er mit Geschick auf den aus fein gezeichnetem Sockel aufwachsenden Säulen aufgebaut. Mauern und Pfeiler des Baues sind so gruppiert, daß die jeweiligen unteren Teile durch ihre Stärke das Fundament sind für die oberen. Die Art des Aufbaues zeigt das Bestreben, nach dem Zentrum hin allseitig einzuengen und zu verjüngen bis zum einheitlichen Abschluß zunächst in dem Oktogon, weiterhin in dem Schnittpunkt der Kuppel und endlich in der



CHRISTUS MIT ENGEL UND PROPHET EZECHIEL
Gewölbemalerei der Unterkirche in Schwarz-Rheindorf. Text S. 247

Turmspitze. Durch konsequente Durchführung dieses Prinzips ist eine Anlage entstanden, wie sie ähnlich im Karlsdome zu Aachen, in St. Vitale zu Ravenna, St. Sophia zu Konstantinopel und nach den jüngsten Forschungen auf dem Gebiete der Architektur in den alten Denkmälern Syriens allgemein bewundert und mit dem technischen Ausdruck »Zentral-



DER PROPHET EZECHIEL SCHNEIDET SICH BART UND HAUPTHAAR AB (EZECHIEL 5, 1)
Text S. 247

DER PROPHET EZECHIEL HEILIGT DEN ALTAR (EZECHIEL 43, 20)
Text S. 247



ORNAMENTIERUNG EINER BOGENLEIBUNG IN DER UNTERKIRCHE ZU SCHWARZ-RHEINDORF



ORNAMENTIERUNG EINER BOGENLEIBUNG IN DER UNTERKIRCHE ZU SCHWARZ-RHEINDORF

bau« bezeichnet wird.

Das im Mauerwerk verwandte Steinmaterial ist der Hauptsache nach den benachbarten Basaltsteinbrüchen bei Oberkassel entnommen. An denjenigen Stellen, die eine erhöhte Tragfähigkeit voraussetzen, zum Beispiel an den Mauerecken, befindet sich Trachit vom Drachenfels, während in den Wölbungen vulkanischer Tuff aus dem Brohltal verwandt ist. Die Säulen der Galerie und der Oberkirche sind teils aus Mainzer Grobkalk, teils aus belgischem Marmor hergestellt. Besondere Erwähnung verdienen noch einzelne Gegenstände aus hartem Kalkstein innerhalb der Kirche. Die Grabsteine von Äbtissinnen und Kanonessen waren ehedem innerhalb der Kirche über den Gräbern und haben jetzt am Südeingang eine passende Aufstellung gefunden. In der Oberkirche befinden sich hinter dem Altar ein Ornamentstein in kunstvoller romanischer Ausführung und ein gotisches Sakramentshäuschen, ferner in der Nähe der Turmtreppe der massive Taufstein, noch aus jener Zeit herrührend, in welcher nach den Akten dem Kloster die Berechtigung zur Spendung der Taufe erteilt wurde.

Unsere historisch und architektonisch bedeutsame Kirche enthält für den Freund mittelalterlicher Kunstwerke einen erhöhten Wert durch die aus der Zeit der Erbauung bezw. der Erweiterung herrührende und gut erhaltene monumentale Wandmalerei. Jahrzehntelang hatte man keine Kenntnis von diesem kostbaren Schatz[1]), der vermutlich zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit weißer Tünche überstrichen worden war, bis er um die Mitte des verflossenen 19. Jahrhunderts zunächst in der Unter- und nachher in der Oberkirche, mehr durch Zufall, als mit Absicht aufgedeckt wurde. Es waren tüchtige, um die Kunst Deutschlands verdiente Männer, die hier, unterstützt von der staatlichen Regierung, an eine schwierige Arbeit sich begaben. Mit zarter Schonung und großem Verständnis frischten sie die vielfach verblaßten und beschädigten Farben wieder auf, und zur Erklärung der manchmal recht geheimnisvollen Bildersprache machten sie eifrig archäologische und biblische Studien. Der Hauptsache nach stellen die Bilder drei nebeneinander hergehende Zyklen aus der Heiligen Schrift dar. Die beiden ersten sind der Vision des Propheten Ezechiel entlehnt, der nach der Einnahme Jerusalems durch die Chaldäer mit vielen Stammesgenossen nach Babylon weggeführt worden war. Der Gottesmann wird in einen Zustand der Verzückung versetzt und zum Prophetenamt von Gott berufen. Haupthaar und Bart soll er mit scharfem Schwert abnehmen (Abb. S. 245) und auf einer Wage in drei Teile abwägen. Das Schicksal, welches den einzelnen Teilen durch Verbrennen, Zerschlagen und Fortwerfen widerfährt, versinnbildlicht die kommende Bestrafung Israels. Dieselbe hat ihren Grund in dem entwürdigenden Götzendienst, dem sich das auserwählte Volk durch Anbetung der Baalstatue und selbst der niedrigsten Tiere hingegeben hat (Abb. S. 247). Bewaffnete Männer, die auf Geheiß Gottes gekommen sind, werden unerbittlich die Strafe vollziehen. Dieser erste Zyklus wird in den Gewölbefeldern der vier Rechtecke darge-

[1]) Vgl. Dr. H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 147—148.



SCHWARZ-RHEINDORF: MALEREIEN AM GEWÖLBEFELD D. WESTLICHEN RECHTECKS NEBEN D. QUADRATISCHEN MITTELRAUM
Text S. 246

stellt. Der zweite Zyklus bringt in den Gewölbefeldern der mittleren Vierung (Abb. S. 245) den Ausbau eines neuen Jerusalems, worunter wir die christliche Kirche zu verstehen haben. Ein Baumeister, vom Himmel gesandt, naht sich dem Propheten mit Meßrute und Stab, um ihm die nötigen Maße anzugeben. Nachdem die Stadt vollendet, wird durch den Propheten, der in der linken Hand ein Horn mit rötlich durchschimmernder Flüssigkeit hält, der Altar mit Blut besprengt und geheiligt. Auf der Gegenseite bringt der mit prächtigem Ephod bekleidete Oberpriester ein junges Kalb zum Opfer. Über dem Chorraum sehen wir Jehovah in das neue Reich eintreten, zur einen Seite den Cherub mit der Sanctusrolle und zur anderen den von Staunen ergriffenen Propheten (Abb. S. 245). In den Apsiden haben wir die Austreibung der Juden aus dem Tempel, die Verklärung Jesu auf Tabor, die Kreuzigung auf Golgatha (Abb. S. 244) und die Verherrlichung im Himmel. Außerdem sind die eingetieften Nischen, Fensterleibungen und Gurtbogen mit allegorischen und historischen Figuren geschmückt. Den dritten Zyklus bildet im Chor der Oberkirche das himmlische Jerusalem nach der Apokalypse des heiligen Johannes (Abb. S. 249). Im Hintergrund thront auf prächtigem Sessel der Heiland, umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten: dem Menschen, dem Stier, dem Löwen und dem Adler; zu seinen Füßen liegen in anbetender Stellung die Donatoren Arnold und Hadewig, während nach unten zehn Figuren von Heiligen aufrecht stehen. Es sind solche, die in den beiden Städten Essen und Gerresheim, wo Hadewig Äbtissin war, und in der nahen Stadt Bonn sich einer besonderen Verehrung unter dem Volke erfreuen. Das Gewölbe weist in der Mitte ein leeres Medaillon auf, in welchem wahrscheinlich das Lamm Gottes abgebildet gewesen ist; um dasselbe haben



INNERES DER OBERKIRCHE IN SCHWARZ-RHEINDORF
Text S. 244

verschiedene Gruppen von Auserwählten: Bischöfe, Märtyrer, Bekenner und Jungfrauen, mit entsprechenden Emblemen sich versammelt. Das seitliche Bild veranschaulicht uns, wie der heilige Johannes über die Auserwählung inspiriert wird. Er sitzt auf einem erhöhten Bergeskegel der Insel Patmos, bewacht von dem ihm durch den Kaiser beigegebenen Portarius, während der Herr in Flammenzungen zu ihm redet. Auf der gegenüberliegenden Seite, ohne erkennbaren Zusammenhang mit dem Bisherigen, haben wir die Aufopferung Jesu im Tempel.

Solche Malereien waren einst ein höchst geeignetes Mittel, das Volk bei seinem Verweilen im Gotteshause mit dem Inhalt der Schrift vertraut zu machen. Unter den gegebenen Verhältnissen waren die einfachen Leute außerstande, teure Bücher anzuschaffen, und vielleicht sogar des Lesens unkundig, konnten sie hier in leichtester Weise die ewigen Wahrheiten des Heils und die Fügungen Gottes in Erhaltung und Regierung der Welt sich vermitteln. Die gebildeten Kreise fanden Gelegenheit, durch Studium und Betrachtung der Bilder tiefer einzudringen in den Geist der göttlichen Lehren. Keiner sollte die heilige Stätte verlassen, ohne von neuem den Gedanken an den Fluch der Sünde und an den Segen der Tugend in sich erweckt und belebt zu haben. Unter diesem Gesichtspunkte sind wir berechtigt, die Malereien als eine Biblia pauperum (Armenbibel) zu bezeichnen. Demnach ist der malerische Schmuck der Kirche wegen der in ihm verkörperten Idee überaus wertvoll für die religiöse Beurteilung verflossener Zeiten. Dazu hat er eine hohe künstlerische Bedeutung. Er ist, vorzüglich soweit die Unterkirche in Betracht kommt, zu den edelsten Erzeugnissen mittelalterlicher Malkunst zu rechnen. In Einzelheiten wird man »an die besten musivischen Arbeiten Italiens erinnert«. Die Figuren tragen in der Zeichnung der Körperteile und in deren Bekleidung den Stempel sicherer Auffassung. In Gruppierung und Gebärden unterliegen sie dem strengen Gesetz symmetrischer Unterordnung unter die Architektur, wodurch ein günstiger Gesamteindruck erreicht wird. Mit elastischer Frische hat der Meister die bisherigen Bahnen byzantinischer Steifheit und Eintönigkeit verlassen und ein beachtens-



PLASTISCHES ORNAMENT AUS SCHWARZ-RHEINDORF

[1]) Die Abb. S. 245, 246, 249 sind nach Zeichnungen von Benediktinermönchen aus Maria Laach angefertigt.



APSIS DER OBERKIRCHE IN SCHWARZ-RHEINDORF
Text S. 247

wertes Verständnis bekundet für Wahrheit und Leben. Seine Leistungen leiten unter diesem Gesichtspunkt eine neue nach gesundem Realismus strebende Kunstepoche ein. Die Malereien der Oberkirche rühren aller Wahrscheinlichkeit nach aus einer etwas späteren Zeit und von einer weniger kunstgeübten Hand her. Vielleicht haben die Nonnen selbst hier Farbtopf und Pinsel in die Hand genommen. Momente unleugbarer Ähnlichkeit mit dem Illustrationswerk der Schwester Herrad von Landsberg, dem Hortus deliciarum, führen zu der Annahme, daß dasselbe als Vorlage benutzt worden ist. Trotz des Bemühens, die alten Formen beizubehalten, vermochte man nicht, dem Einfluß der zeitgenössischen Kunst sich vollständig zu entziehen. Die Anklänge an die bereits eintretende Gotik bei der Verzierung im Nimbus und im Buche des Heilands bestätigen die angedeutete Meinung über Wert und Ursprung der Bilder.

Mannigfach sind die Geschicke, welche die nach jeder Richtung hin interessante Kirche seit ihrer Erbauung erlebt hat. Jahrzehnte hindurch eine traute Gebetsstätte für die Benediktinerinnen, blieb sie heiligen Zwecken auch noch erhalten, als später das Kloster in ein adeliges Damenstift für Töchter vornehmer Familien umgewandelt wurde. Wenn diese auch mit dem Eintritte ins Stift den Verkehr mit der Außenwelt nicht vollständig abzu-

brechen brauchten, so trugen sie doch während des Aufenthalts in der Genossenschaft ein geistliches Gewand und pflegten das gemeinsame Chorgebet weiter. Nach wie vor begingen sie zur eigenen Herzensbefriedigung und zur Erbauung der Gläubigen feierlichst ihre kirchlichen Feste. Dann zogen sie in freudigem Zuge mit Kreuz und Fahne, mit brennenden Fackeln und klingenden Schellen unter den anmutigen Arkaden her, von welchen sich ihnen ein seltsamer Blick auf die herrliche Umgebung darbot. Je nach der Biegung des Rundganges schauten sie bald den majestätisch dahinfließenden Rheinstrom und die mit Kuppeln und Türmen geschmückte Stadt Bonn, bald das von Weinreben und Baumgrün bekränzte Siebengebirge und die geistesverwandten klösterlichen Genossenschaften von Vilich, Siegburg und Pützchen. Singend und betend gelangten sie auf diesem einzigartigen Wege in das obere Stockwerk des Gotteshauses. Während alsdann unten eine andächtige Menge aus Stadt und Land sich versammelt hatte, zelebrierte am Festaltar der am Stift angestellte Kanonikus unter Assistenz seiner Amtsbrüder die feierliche Messe.



GEBH. FUGEL BOGENSPANNER
Kohlezeichnung zu S. 253

Blutige Kriege, veranlaßt durch politische und religiöse Wirren, haben wiederholt in den ehrwürdigen Bau zerstörend und verderbend die Brandfackel geworfen; doch stets wurde von neuem, wenn auch nur notdürftig, restauriert. Da brausten um die Wende des 18. Jahrhunderts von Westen her die Stürme der französischen Revolution heran und fegten mit unerbittlicher Roheit die einstige Pflanzstätte der Religion und Tugend hinweg. Das Damenstift fand durch Aufhebung ein trauriges Ende; die umfangreichen Wohnräume der Äbtissin und Kanonessen wurden niedergerissen, und die Materialien von Holz und Stein zu Festungs- oder Brückenbauten verwandt. Die Kirche allein war übriggeblieben, doch wurde sie schmählich ausgeraubt und verwüstet. Wenn auch das Schicksal vollständigen Abbruches durch das rechtzeitige Eingreifen einsichtsvoller Männer glücklicherweise abgewandt wurde, so war sie doch noch auf lange Zeit, wie die Archivurkunden berichten, ein Bild des Jammers und des Elends. Während der napoleonischen Zeit benutzten französische Soldaten sie vorübergehend als Proviantlager, dann wurde sie an einheimische Bauern als Scheune und Stallung vermietet. Im Jahre 1831 konnte endlich die Oberkirche für den Gottesdienst wieder instand gesetzt werden, der durch einen Vikar an der nahegelegenen Pfarrkirche zu Vilich abgehalten wurde. »Unten wurde weitergedroschen«, bis in den sechziger Jahren auch hier ein Wandel zum Besseren eintrat. Seit dem Jahre 1869 dient die Kirche als Pfarrkirche für die mit diesem Zeitpunkte gegründete selbständige Pfarrgemeinde Schwarz-Rheindorf. Von den verschiedenen Restaurationsarbeiten ist am wesentlichsten die von 1903, die mit bedeutenden, durch Staat, Provinz und Gemeinde getragenen Kosten vorgenommen wurde. Es wurde bei dieser Gelegenheit der nördliche Anbau mit dem großen Turmbogen, welcher in den Revolutionsjahren niedergerissen worden war, neu aufgerichtet, die Galerie über demselben durchgeführt, und das südliche Treppenhaus in eine angemessenere Verbindung als bisher mit der Kirche gebracht, so daß heute das Ganze in einer ihm angepaßten Umgebung einen durchaus würdigen Eindruck macht. Seitdem ist in der Presse wiederholt auf die Kirche, ihre Architektur und Malerei aufmerksam gemacht worden; dementsprechend hat auch der Fremdenbesuch erheblich zugenommen. Alle diejenigen, welche zu diesem Zweck von Bonn oder Beuel aus den idyllischen, zur Siegmündung weiterführenden Weg nicht gescheut haben, sind entzückt



GEBH. FUGEL JOHANNES DER EVANGELIST
Karton, Detail zu dem Freskobild der Immaculata in der St. Antoniuskirche zu Padua

über die Fülle von Kunst und Pietät, die hier auf einer anmutigen, durch Natur und Geschichte ausgezeicheten Anhöhe verwirklicht ist. Manche von ihnen drängt es, so oft sie an den Rhein kommen, immer wieder mit Gewalt, dieser Perle romanischer Bauart einen kurzen Besuch zu machen, sich von neuem zu erbauen an dem, was die Vergangenheit mit Verständnis und Liebe geschaffen hat und die Gegenwart dankbar zu erhalten bestrebt ist.

DIE MONUMENTALKIRCHE DER S. MARIA IMMACOLATA ZU GENUA

Von ERNST STÖCKHARDT

I. BAUGESCHICHTLICHES[1])

In ganz Italien ist eine solche Unmenge herrlichster und wertvollster alter, namentlich auch mittelalterlicher Höhenkunst angesammelt, daß die ebenfalls beträchtliche Zahl von Kunstwerken aus späterer Zeit, darunter viele hervorragende Schöpfungen, im allgemeinen zu wenig gewürdigt werden. Unter der Bezeichnung Epigonentum wirft man alles Neuere in einen Topf, und daran hat sich bekanntlich — sehr oft ganz unberechtigterweise — der Begriff des Minderwertigen, ja des Verächtlichen geheftet. Aber in keinem Lande wird alle moderne Kunst, — modern im Gegensatz zur Kunst des Cinquecento — so sehr durch die Renaissance-Periode verdunkelt, so sehr von den Bewunderern der Kunstschätze aus jener Glanzzeit der darstellenden Künste und deren kritiklosen Nachäffern übersehen, wie eben in Italien. Und doch sind gerade dort fast alle Kunstschöpfungen aus jüngerer Zeit frische und lebens-

[1]) Anm. d. Verf. Als einzige aktenmäßige Quelle stand mir das vortreffliche Prachtwerk von Luigi Augusto Cervetto »Genova e l' Immacolata nell' Arte e nella Storia« (Adamo G. Lanata, Tipografia della Gioventù, Genova 1904) zur Verfügung, welchem ich wertvolle Notizen verdanke und auch einige Abbildungen entnahm.

fähige Nachtriebe aus dem Stamm der älteren Periode, welche in pietätvoll-konservativer Weise aus jenem die Kräfte zu neuen, womöglich noch schöneren Früchten entnehmen und bescheidentlich auf exotische Nebentriebe, d. h. auf Erzwingung neuer Schönheitsbegriffe von zweifelhaftem Wert — wie dies anderwärts geschieht — verzichten. Ein charakteristisches Beispiel bildet die S. M. Immacolata, welche bezeichnenderweise in den meistverbreiteten Reisehandbüchern gar nicht als Sehenswürdigkeit von Genua erwähnt wird. So verdanke ich es tatsächlich trotz wiederholten längeren Aufenthalts in und bei Genua einzig einem Zufall, daß ich diese, in der Häuserflucht der Via Assarotti auf dem Weg nach dem vielbesuchten Campo Santo di Stalieno stehende, daher wenig ins Auge fallende Kirche entdeckte.

Die S. M. Immacolata, der makellosen Mutter Gottes geweiht, ist ein kirchliches und zugleich historisches Baudenkmal. Ligurien und speziell Genua besaßen von alters her zahlreiche Marienbilder und Kirchen, welche der Makellosen geweiht sind. Als nun im Jahre 1854 Papst Pius IX. das Dogma der unbefleckten Empfängnis promulgierte, waren es Genuesen, in erster Linie Pietro Gámbaro, welche den Plan zu einem hervorragend glänzenden Tempel faßten, dessen Großartigkeit ein bleibendes Zeugnis für das Dogma und gegen dessen Widersacher bilden sollte. Gámbaro stiftete den wertvollen Baugrund und interessierte andere einflußreiche Patrizier für seinen Plan, welcher aber erst im Jahr 1857 gegen eine starke Opposition im Stadtrat durchgesetzt wurde. Schon seither war trotzdem an dem Plan vorgearbeitet worden. Architekt Domenico Cervetto hatte nach Gámbaros Wunsch einen Plan ausgearbeitet, welcher sich in Form und Umfang genau an die Kirche Sant' Ambrogio anlehnte. Nach der Konzessionierung konnte nun energisch vorwärtsgemacht werden, aber leider starb Gámbaro schon im nächsten Jahr, erst 54 Jahre alt, unter Hinterlassung noch unmündiger Söhne. Sofort geriet der kaum begonnene Bau ins Stocken und das erst wenige Meter über den Boden gediehene Mauerwerk verunzierte bis 1863 die neuangelegte Straße. In diesem Jahr erschien »La vie de Jésus« von Ernest Renan. Das Buch machte bekanntlich Epoche in der ganzen christlichen Welt, auch in Genua, hier aber in einer vom Verfasser



GEBHARD FUGEL — HL. ELISABETH

Fresko in der St. Antoniuskirche zu Padua



GEBHARD FUGEL — HL. LEOPOLD

Fresko in der St. Antoniuskirche zu Padua

sicherlich nicht erwarteten Weise: Genua protestierte in einer drei Tage währenden Kirchenfeier und im direkten Anschluß daran konstituierte sich unter dem Vorsitz des damaligen Erzbischofs von Genua Andrea Charvaz ein neues Komitee zum Zweck der Fortsetzung des Baues. Die Mittel flossen jetzt reichlich, an Stelle des verstorbenen D. Cervetto übernahm Maurizio Dufour die Leitung des Baues, welcher nunmehr derart gefördert wurde, daß die feierliche Grundsteinlegung der Kirche endlich am 19. Mai 1867 durch Charvaz vorgenommen werden konnte.

Ein Jahr zuvor freilich war noch einmal eine gefährliche Krisis zu überwinden gewesen. Die antiklerikale Gesinnung von Regierung und Parlament rief damals das Gesetz ins Leben, wonach die Klöster aufgehoben und alles Kirchengut an den Staat übergehen sollte. Um dieses Gesetz, welches natürlich keineswegs im Sinn der Stifter der S. Immacolata lag, zu paralysieren, wurde von diesen vereinbart, daß jeder sich das Besitzrecht für seinen Beitrag vorbehalten sollte, gleichviel ob solcher in Kapital oder in einem Teil des Bauwerks selbst, oder der inneren Ausschmückung bestand. Eigentümlich berührt es nun, wenn der als Cicerone dienende Sakristan bei jeder Kapelle, bei jedem hervorragenden Gegenstand den Eigentümer und die von ihm aufgewendete Summe nennt. Dieses Besitzrecht aber wird selbstverständlich niemals in Anspruch genommen werden.

Dufour behielt zwar Cervettos Grundriß bei, ging aber mit anderen, neuen Gesichtspunkten an seine Aufgabe. Das Äußere sowohl wie das Innere arbeitete er im Renaissancestil um, er brachte schlanke Loggetten und eine bis ins kleinste Detail mit feinstem Geschmack durchgeführte überreiche Dekoration an, er entwarf die herrliche Kuppel, die mit ihren weißen Marmorlinien an jene der S. Maria del Fiore, des Doms zu Florenz u. a. erinnert. Er prägte dadurch dem Bau die imponierende Architektur jener Zeit auf, wie wir sie an den Werken eines Bramante, eines Suarsi und Ambrogio da Fossano in der Lombardei, von Nardi in Bologna, von Brunnelleschi in Florenz, von Aniello Fiore in Neapel u. a. bewundern. Fassade und Innenraum behandelte er im Stil der Glanzperiode italienischer Kunst unter Verwendung von Blumen-

Arabesken, Emblemen und Grotesken, welchen man den Raffaelischen nennt, weil Il Sanzio solche sublime Ornamente in den Loggien des Vatikans anbrachte. Nach Dufours Tode führte Giuseppe Agrone dessen Ideen im Einverständnis mit dem kunstsinnigen Prevosto G. B. Lanata noch zu erhöhter Wirkung. Die reiche innere malerische Ausschmückung vom Plafond etc. stammt von Giovanni Quinzio.

Im April 1873 war der Bau soweit vollendet, daß die feierliche Einweihung der Kirche durch den damaligen Erzbischof Salvatore Magnasco vollzogen und mit dem Kultus darin begonnen werden konnte, im Jahre 1879, anläßlich des 25 jährigen Bestehens des Dogmas, erhob derselbe Erzbischof die Kirche zur Parochie und gab ihr in der Person des Monsignore Giambattista Lanata den ersten Prevosto (Probst).

II. DER ÄUSSERE BAU (Abb. S. 258 u. 259)

Nach dieser historischen Einleitung gehen wir zur Besichtigung des Baudenkmals über.

Nächst der Fassade der Certosa di Pavia ist diejenige der S. Maria Immacolata unzweifelhaft eine der schönsten Renaissance-Fassaden in ganz Italien. Sie zerfällt in drei Teile, die vollendete mittlere und die leider noch unvollendeten beiden Seitenteile, welche einen weiteren Kostenaufwand von 320000 Lire erfordern sollen. In der Mitte der Fassade erhebt sich das Hauptportal, wundervoll durchgeführt im Stil und in den Details, flankiert von acht Säulen, auf welchen der halbkreisförmige Bogen ruht, der sich fast bis zur Höhe des Karnies erhebt. Unter dem Architrav des Portals bildet ein kleinerer Bogen, an welchem beiderseits auf Goldgrund reizende Gruppen musizierender Putten, würdig eines Donatello, von Antonio Canepa aus karrarischem Marmor gemeißelt, angebracht sind — von ihm stammen auch die beiden allerliebsten Putten am Anfang des Karnies — eine Lünette, in welcher das farbenreiche Mosaikbild »Die Krönung Marias« nach dem Entwurfe Maccaris die Augen fesselt. Die reizenden Details des Portals, die Pfosten, Säulen und Bogen wirken durch geschmackvolle Verwendung der verschiedensten Marmorarten und Metalle überaus reich. Alle diese minutiös behandelten Details der Fassade und des Interieurs spezialisiert zu besprechen, muß ich mir leider versagen, nur einiges will ich versuchen ausführlicher zu schildern, zugleich um einen Begriff von der verschwenderischen und doch so fein wirkenden Verwendung kostbaren Materials zu geben, wie es eben nur den beneidenswerten Architekten Italiens zur Verfügung steht.



GEBHARD FUGEL — HL. ADALBERT
Karton zu einem Fresko in der Antoniuskirche zu Padua

Den unteren Teil der vollendeten mittleren Fassade beherrscht das Hauptportal, malerisch ergänzt durch zwei Seitennischen mit lebensgroßen Statuen. Die antikisierte Girlande im weißmarmornen Pfosten des Portals ist

in schwarzem Marmor intarsiert. Prächtig kontrastiert dagegen das glänzende Gold des Mosaikbandes über der Tür mit den auffallenden Buchstaben in blauer Farbe:

HAEC EST DOMUS DEI ET PORTA COELI.

Auf der Höhe des Portalbogens steht die Figur des San Michele d'Archangelo von A. Canepa, darunter ist das Wappen der Kirche in Mosaik angebracht. Seitlich vom Portal erheben sich vier Lisenen von der Basis bis zum Karnies, zwei auf jeder Seite, zwischen den Lisenen befinden sich Nischen mit den Statuen der Hauptpatrone Genuas, nämlich Johannes des Täufers von Giambattista Villa und des heiligen Georg von Giovanni Scanzi, beide Kunstwerke gleich bedeutend an Auffassung und charakteristischer Ausführung. Voll Leben heben sich die beiden Gestalten aus karrarischem Marmor wie auch die darüber angebrachten köstlichen Basrelief-Medaillons Canepas von dem feurigen Rot des Veroneser Marmors ab, welcher in den Feldern und Nischen zwischen den Lisenen verwendet ist, während der ganze Sockel und der überaus fein behandelte Architrav aus violettem Seravezza besteht. In der Mitte des Architravs aber ist ein reines, seltenes und kostbares Stück antiken grünen Marmors angebracht. Bänder aus goldmeliertem spanischem Broccatello bedecken die Seitenwände des Portals. All dies löst sich zu einer wundervollen Harmonie auf und hebt die Wirkung der feinen Details der Komposition und der Skulpturen aus karrarischem Marmor in vorteilhaftester Weise.



GEBH. FUGEL HL. JOHANNES NEPOMUK
Karton zu e. Fresko i. d. St. Antoniuskirche zu Padua

Auch der obere Teil der Mittelfassade ist von hoher Schönheit und entspricht durchaus der Komposition und Ausführung des unteren Teils. Hier fesseln uns namentlich die sieben, in Nischen zwischen schlanken, ebenfalls mit Intarsien aus schwarzem Marmor ornamentierten Lisenen stehenden Engelgestalten, jede in ihrer Art charakteristisch und von idealster Auffassung, herrliche Arbeiten des schon mehrfach erwähnten Canepa, von welchem auch die auf der Höhe des oberen, größeren Bogens stehende Figur des auferstandenen Christus stammt. Dieser obere Bogen entspricht dem Portal, die sieben Medaillons treten plastisch aus glänzendem goldenem und buntem Mosaik hervor. In Halbfigur stellen sie den Heiland und S. Petrus dar, von Carli modelliert, ferner S. Matthäus von L. Orengo, S. Johannes von Federico Fabiani, S. Markus von Pietro Costa, S. Lukas von E. Giacobbe und S. Paulus von Scanzi modelliert.

Die in klassischer Großartigkeit emporstrebende Kuppel, nach des inzwischen verstorbenen Dufour Entwurf durch dessen Nachfolger Angelo Borgo vollendet, ist leider von der seither mit vielstockigen Palazzi überbauten Via Assarotti nicht mehr zu sehen, so wenig, wie der elegante hohe Campanile. Auf der Kuppel erhebt sich eine Statue der Immacolata, in weithin glänzender Goldbronze ausgeführt von Scanzi.

III. DAS INNERE
(Abb. S. 261 und 263)

Während die meisten Forestieri an der Fassade achtlos vorübergehen, weil sie bedauerlicherweise in einer mäßig breiten Straße, zwischen hohen Palazzi eingekeilt, mit diesen in gleicher Linie stehend, allzuwenig ins Auge fällt und gewissermaßen einem feinziselierten Kunstwerke gleicht, dessen intime Schönheiten hauptsächlich den Kenner und Feinschmecker fesseln, wird auch der stumpf-



GEBHARD FUGEL HL. HIERONYMUS
Karton zu einem Fresko in der St. Antoniuskirche zu Padua

Ausstattung zu berücksichtigen: Es lag ja ausgesprochenermaßen in der Absicht der Stifter, in imponierender Weise gegen die Widersacher des erwähnten Dogmas zu protestieren und dies ohne Rücksicht auf die Kosten zu bewerkstelligen. In wahrhaft grandioser Art ist diese Absicht verwirklicht worden, dank der Opferwilligkeit der Patrizier und des Volks von Genua, die hier ein wahres Museum von wertvollen Werken der Kunst und des Kunsthandwerks schufen, um welches man sie beneiden möchte.

Die Grundform der Kirche bildet das griechische Kreuz. Mächtige vielkantige Säulen aus weißem Marmor trennen das hochgewölbte Mittelschiff von zwei niedrigeren Seitenschiffen. Diese Säulen haben lisenenartige Flächen, welche der Fassade entsprechen, jedoch die graziösen Blumen- und Blätterarabesken nicht in marmornem Flachrelief wie dort, sondern in Sgraffitoart auf Goldgrund zeigen. Etwa in der Mitte unterbrechen Einlagen aus dunkelfarbigem Marmor, abwechselnd in Medaillon- und Quadratform, vorteilhaft die übergroße Höhe. Die Kapitelle zeigen eine originelle Verbindung korinthischen und ionischen Stiles. Über dem vielgliedrigen Architrav aus dunklem Marmor, der durch farbige Blumen-Intarsien belebt wird, erheben sich Fortsetzungen der Säulen in Form breiter Lisenen, mit reizenden Engelgestalten auf Goldgrund, zu den grandiosen Bogen, die das Hauptschiff überspannen, während sich schon unterhalb der Kapitelle die Seitenbogen über die Nebenschiffe abzweigen. Im Hintergrund erhebt sich der imposante Hochaltar nebst Chor, darüber die hohe Kuppel, welche mit acht Statuen der Evangelisten von Antonio Brilla aus Savona geschmückt ist und deren Kreuzgewölbe, wie überhaupt den ganzen Plafond, prächtige, helleuchtende Fresken von Tullio Quinzio bedecken. Zu beiden Seiten der

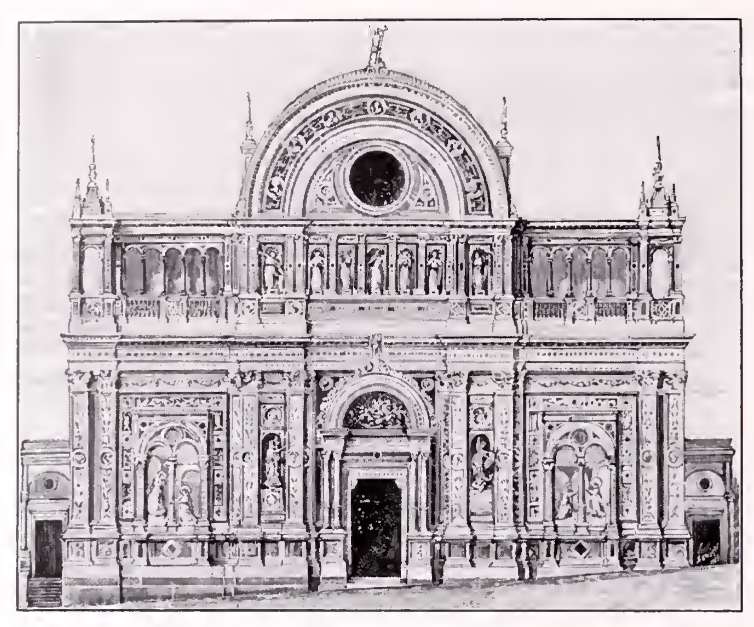
sinnigste Laie beim Eintritt in den Innenraum der Kirche durch die Großartigkeit des Gesamteindruckes, durch den Glanz und Reichtum der Ausstattung überwältigt werden. Der Kenner freilich wird diese allzu üppig finden, ein Tadel, der nicht mit Unrecht wohl schon öfter laut geworden ist. Jedoch kann zu reiche Ausstattung die Schönheit der Details nicht negieren, höchstens beeinträchtigen. Und schließlich sind doch auch die Motive dieser unleugbar verschwenderischen

Kuppel befinden sich, mit dieser durch hohe Säulen verbunden, zwei große Kapellen. Über den Bogen der kleineren Seitenschiffe öffnen sich zierliche Loggien mit schlanken Säulchen, welche sich über den Seitenkapellen und hoch oben über dem Chor fortsetzen. Zwischen den Kreuzbogen, über Chor und Kapellen, sind große gemalte Fensterrotunden mit Figuren der heiligen Jungfrauen und der Apostel, ferner 15 Fensterrotunden rings an allen Seiten des Gotteshauses mit Gemälden, welche die großen Mysterien des Christentums darstellen, alle umrahmt mit farbigen Blumenarabesken. Magische Reflexe werfen sie in das durch sie hellbeleuchtete Innere und auf den bis jetzt auch nur provisorisch gelegten Terrazzoboden, der kostbares Mosaik erhalten soll. Ein gewisser Solei hat die prächtigen Fensterrotunden ausgeführt. Das ganze hintere Abschlußgewölbe des Chors ist ausgefüllt durch ein herrliches Mosaikbild, das sogen. Catino (= Schüssel oder Tiegel), die erste Schuld und das Versprechen der Vergebung darstellend, von Pauletto in Venedig für 60000 L. gefertigt. Die Fenster darunter sind im Stil der Della Robbia von Ulisse de'Mattei in Florenz ausgeführt. Sowohl diese wie auch namentlich das Mosaikbild repräsentieren einen enormen Kunstwert, nur Rom und Venedig können konkurrieren.



GEBHARD FUGEL — DER HL. JOHANNES KANT
Karton zu einem Fresko in der St. Antoniuskirche zu Padua

Rechts vom Haupteingang, neben welchem beiderseits je eine große Marmortafel die Namen aller Stifter von mindestens 20000 L. verzeichnet, befindet sich eine treue Kopie der Grotte von Lourdes mit dem Bild der S. Immacolata, nach dem Original von Gave verfertigt von Antonio Brilla, während die seitlichen Statuen der Esther und Judith von Antonio Quinzio stammen. Zahllose silberne Lämpchen beleuchten die silberstrotzende Grotte, eine Stiftung der Schwestern Piccarde.



S. MARIA IMMACOLATA ZU GENUA
Text S. 254

deren Schließung als Geschenk des Municipiums hierher transferiert. An diesem Altar werden auf Grund einer besonderen Stiftung des Prevost Lanata täglich zwölf heilige Messen gelesen zugunsten aller derjenigen, welche zu den Baukosten beigesteuert haben oder noch beisteuern, und sei es auch nur eine Lira (die sogen. Proposta Provinziale). Eine Liste liegt auf, in welche der Geber seinen Beitrag mit Namen einträgt. Den Abschluß des rechten Seitenschiffes bildet die Kapelle N. S. del Carmine des Fürsten Vittorio Centurione. Eine Madonna in Marmor ist das gelungene Werk eines Augustinermönches Carlo Antonio da S. Maria vom Convento della Madonetta, gebürtig aus Bergamo. Zwei Basreliefs von Canepa stellen den sel. Simone Stok und den Propheten Elias dar.

Die nächstfolgende Kapelle ist der heiligen Familie gewidmet, das schöne Altarbild von Cesare Mariani in Rom gemalt. Seitwärts sind zwei Basreliefs von Canepa angebracht, S. Gioachino und Santa Anna darstellend. Es folgt die großartige, in reinster Renaissance ausgeführte Kapelle des heiligen Joseph. Über dem Altar öffnet sich ein lichter Bogen über zierlichen Säulchen, eine würdige Nische für die prächtige Statue des Patriarchen, welcher ganz in den Anblick des Jesuskindes in seinen Armen versunken ist. Ein Prachtstück von Giov. Scanzi, der auch die beiden Statuen des Abraham und König David zu beiden Seiten der Mittelnische gemeißelt und von sich aus gestiftet hat. Über ihnen sind wiederum Basreliefs in Marmor angebracht, die Flucht der heiligen Familie nach und ihre Rast in Ägypten darstellend. Über dem Altar bewundert man das schöne Freskogemälde des Pianello aus Chiavari »Judith, dem Volke Holofernes' Haupt zeigend«. Der Altar und die ganze Ausschmückung sind in verschiedenen prächtigen Marmorarten, die Kapitelle, der Hintergrund in Gold ausgeführt. Die ebenso reiche, wie künstlerisch wertvolle Kapelle wurde von Marchese Cattaneo della Volta, den Marchesi Raggio und Marcello Grapallo u. a. gestiftet. Die nächste Kapelle, vom Prevost G. B. Lanata gestiftet, ist dem Gekreuzigten geweiht. In einer Nische befindet sich eine wertvolle Holzskulptur von Giambattista Gaggini genannt Bissone il Veneziano, im XVII. Jahrhundert für die Spinola-Kapelle in San Spirito gearbeitet und nach

Interimistisch ist hier auch ein Gemälde plaziert, welches van Dyck zugeschrieben wird.

Nunmehr gelangen wir zum Hauptaltar mit Presbyterium und Chor. Ersterer ist reich an verschiedenen kostbaren Marmorarten und kunstvollen Ornamenten. Drei Figuren von Heiligen in Goldbronze, von dem jugendlichen Filippo Chiaffarino modelliert, und die Wappen der Stifter, der Spinola und Pallavicini, schmücken das Pallium. Von Chiaffarino stammen auch die zwei Statuetten der Propheten neben den Blumenständern. Von diesem leider jung verstorbenen Künstler durfte Großes erwartet werden. Prachtvoll ist das Tabernakel in Goldbronze mit ziselierten Figuren von Collareta. Die überlebensgroße Marmorstatue der S. Immacolata wurde im Auftrag des Prinzen Otto von Savoyen, König Humberts Bruder, von Santo Varni modelliert, ein Meisterwerk von wahrhaft idealer Schönheit. Wenn wir schon an Canepas Engelköpfen den Ausdruck überirdischer Reinheit bewundern, so potenziert sich solche in Varnis Immacolata durch die charakteristische Haltung der Idealgestalt, welche Demut mit edler Weiblichkeit verbunden versinnbildlicht.

Das Presbyterium mit seiner schönen Balustrade, mit dem prächtigen marmornen Mosaikboden und namentlich den mit Elfenbein- und Metallintarsien von oben bis unten verzierten Chorstühlen und Betpulten ist von imponierender Schönheit. Die Säulchen der Balustrade sind in Goldbronze gegossen von Ghezzi in Mailand, Pilaster etc. sind von weißem und farbigem Marmor, mit Blumen-



S. MARIA IMMACOLATA IN GENUA — MITTLERER TEIL DER FRONT

Text S. 254 Vgl. Abb. S. 258

ornamenten und reizenden Emblemen in Goldbronze eingelegt. Eine wundervolle Ziselierarbeit, wie man sie nicht leicht wieder findet. Der Mosaikboden ist von Giuseppe Agrone entworfen und ausgeführt. Hier sind in malerischer Harmonie weißer Marmor aus Carrara und Porto Venere, antik grüner und afrikanischer, gelber aus Siena, roter Veroneser und violett melierter aus Serravezza, orientalischer Porphyr, Broccatello aus Spanien und ägyptischer Alabaster verwendet, daneben Onyx, Lapislazuli und andere seltene Gesteine, alles in herrlicher geometrischer Anordnung. Besonders schön sind jedoch, wie gesagt, die aus Nußholz geschnitzten, reich vergoldeten Chorstühle und Betpulte zu beiden Seiten des Hauptaltars und vor diesem. Fünfzehn Jahre lang arbeitete Giambattista Gaolio an diesem Gestühl! Marco Aurelio Crotta fügte die reizenden Intarsien hinzu, die an jene Arbeiten im Vatikan erinnern, welche Giovanni aus Verona im Auftrag Julius II. anfertigte. Kleine Figuren von musizierenden Engeln und Evangelisten von wunderbar weichen Formen, in Holz geschnitzt von Antonio Canepa, krönen die Chorstühle.

Durch ein von prächtigen Säulen gebildetes Atrium gelangt man rechts in die ebenfalls überreich ausgestattete geräumige Sakristei. Über diesem Atrium und an der gegenüberliegenden Wand befinden sich zwei Orgeln, welche Supplemente der großen Orgel sind, die auf Marmorsäulen über dem Hauptportal ruht und mit jenen elektrisch verbunden ist. Die architektonische Ausstattung dieser Musikwerke, welche gleichzeitig gespielt werden können, entpricht durchaus der Opulenz des ganzen Gotteshauses. Sie sind aus eingelegtem, reichvergoldetem Nußholz gefertigt, von einem gewissen Trice in London gebaut, haben 8000 klingende Stimmen und sollen 350000 L. gekostet haben. Benedetto Chiape hat das grandiose Werk gestiftet.

Dicht vor der linken Balustrade erhebt sich auf vier glänzend polierten, runden Säulen aus schwarzem Marmor die stilvolle Kanzel, samt der Wendeltreppe mit zwölf Stufen aus einem karrarischen Marmorblock gemeißelt und insofern eine Merkwürdigkeit. Sie ist gestiftet von der Familie Rosetti und soll 50000 L. gekostet haben.

Wir gelangen jetzt zum linken Seitenschiff und werden hier sofort von der überwältigenden Schönheit der großen Rosenkranz-Kapelle gefesselt. Sicherlich die schönste Kapelle der Stadt, ein wahres Juwel! Ganz im Stil Bramantes gehalten, fügt sie sich dem Gotteshaus würdig ein. Die Kuppel ist mit herrlichen Fresken von Giovanni Quinzio bedeckt, der Altar aus verschiedenartigem Marmor, feinstem Achat und Lapislazuli kunstvoll errichtet (Abb. S. 263), seine ganze wunderbare Ausstattung aus Goldbronze, ebenso das herrliche Tabernakel mit lebhaft bewegten Engelfiguren, von Burlando modelliert. (Neuerdings wurde das Palladium mit einer vortrefflichen Kopie des Heil. Abendmahls von Leonardo da Vinci in Basrelief versehen.) Hier wird das Allerheiligste aufbewahrt. Die Hinterwand bildet einen dreiteiligen Nischenbau mit Verwendung von Nußholz und reicher Vergoldung als stilvolle Umrahmung der wundervollen Gemälde des Nicolò Barabino aus Sampierdarena. Seine Madonna del Rosario mit dem geistvoll blickenden prächtigen Bambino im Mittelfeld ist eine der idealsten Schöpfungen dieses Genres, nicht nur der Neuzeit. Wie rein und klar und doch schon mit dem Ausdruck überstandener Leiden ruhen die Augen der jungen Mutter auf dem Beschauer, welch feine Linien zeigt das Antlitz, die schlanke Hand, wie gelungen ist der Wurf der Gewandung! Dazu kommt eine entzückende Farbengebung: Das weiße Kopftuch und die gefranzte Umhüllung des Bambino, welche vorteilhaft von dem blauen Gewand und dem nach Art eines orientalischen Teppichs in stilisierten roten Arabesken auf Gold gehaltenen Hintergrund abstechen, heben Kopf und Hände der Immacolata und des Jesuskindes derart kräftig hervor, daß alles herrliche Beiwerk fast daneben verschwindet. Wundervoll sind auch die Figuren des San Domenico und der Santa Catarina zu beiden Seiten. Die fünfzehn Mysterien, geistvolle Miniaturen des gleichen Meisters, welche sich in Medaillon- und viereckigen Bildern um die Hauptgemälde gruppieren, entbehren nicht eines gewissen Interesses; sie zeigen vielfach stark realistische Auffassung. Diese hervorragend schöne Kapelle wurde von Marchesa Luisa Durazzo gestiftet und später von ihrer Nichte Maria Brignole-Sale, Herzogin von Galliera, der speziellen Fürsorge des Prevosto übergeben. — Die nächste Kapelle ist dem Heil. Herzen Jesu geweiht. Das Mittelbild von Reffo aus Turin stellt Jesus dar, umringt von anbetenden Engeln. Die Seitenfiguren, von Alfredo Luxoro gemalt, zeigen die S. Teresa und die sel. Beata Margherita Alacoque. — Noch eine hervorragend schöne Kapelle, die nächstfolgende, haben wir zu bewundern, welche von Pietro Gámbaros Erben mit einem angeblichen Aufwand von 250000 Lire gestiftet und dem Apostelfürsten Petrus geweiht wurde. Die Architektur dieses



DAS INNERE VON S. MARIA IMMACOLATA ZU GENUA
Text S. 255 ff.

in seiner Gesamtheit von Agostino Allegri ausgeführten herrlichen Altars zeigt vorwiegend klassische Formen und sticht somit stark von seiner Umgebung ab. Von edler Schönheit ist die Nische des Mittelbaues, wo die Statue des heil. Petrus unter einem eleganten Bogen inmitten schlanker Säulen in Form von Palmenstämmen mit filigranartigen Kapitellen thront. Der Heilige sitzt in weitem päpstlichem Gewande majestätisch auf der »Kathedra«, wuchtig hebt sich seine Gestalt von dem roten Marmor aus Montieri im Hintergrund der Nische ab. Weinreben auf Goldgrund ranken sich um das innerste Bogenband der Nische und zu deren beiden Seiten um zwei andere Nischen aus demselben Marmor, harmonischen Satelliten des Mittelbaues. In ihnen stehen die Statuen von Johannes dem Evangelisten und dem heil. Paulus. Graziös ist die Ausführung des Altars in allen Teilen, das Pallium ist mit unübertrefflicher Meisterschaft des Meißels behandelt, im höch-

sten Grad kunstvoll das Haupt Johannes des Täufers inmitten desselben, umrankt von Girlanden und Blumen. Über dem Altar befindet sich ein weiteres Fresko von Pianello, Esther darstellend, wie sie Gnade für ihr Volk erfleht. — Die letzte Kapelle ist dem Andenken des S. Giuseppe Calasanzio, des Begründers der Scuole Pie, gewidmet. Architektur und Ausstattung in Marmor wurden nach Dufours Entwurf von Giambattista Villa ausgeführt. Die drei Gemälde stammen von Alfredo Luxoro. Auf einer Basis von afrikanischem Marmor zwischen zwei Lisenen im Stil des XV. Jahrhunderts erhebt sich das größere Gemälde: Calasanzio sitzt wie inspiriert, den Blick auf die Madonna mit dem Jesuskind im Arm geheftet, welche auf dem Halbmond stehend erscheint. Seitwärts ziehen Kinder herbei, arme und reiche, denen er ein Asyl geschaffen.

Neben dem Haupteingang sieht man, provisorischer Weise in täuschendem Chiar-oscuro von Quinzio al Fresco gemalt, das »Battisterio« mit Statuen von Adam und Eva, welche von Bildhauer Benetti gemeißelt werden, bei meinem letzten Besuch der Kirche aber noch nicht vollendet waren.

Die werten Leser, welche mir bis hierher gefolgt sind, werden meine in der Einleitung ausgesprochene Ansicht teilen, daß die Schönheit der Details durch das Übermaß an Schönem nicht verloren geht, wenn ich auch zugeben muß, daß viele Einzelheiten Gefahr laufen, angesichts des übermächtigen Ganzen übersehen zu werden. Wer sich aber nicht mit dem imponierenden Gesamtbild begnügt, sondern den Einzelheiten mit Liebe nachgeht, wird einen kaum erwarteten Reichtum an unvergeßlichen künstlerischen Eindrücken aus diesem Gotteshaus mit sich nehmen. Hier haben wahrhaft große Epigonen vielgestaltige architektonische und dekorative Vorbilder nach dem Geschmack ihrer Zeit — um nicht zu sagen: nach modernem Geschmack — überarbeitet und mit neuen eigenen Ideen bereichert und sie auf diese sublime Weise zu Nutz und Frommen kommender Geschlechter konserviert. Eine Elite moderner heimischer Meister der Malerei und Skulptur und des Kunstgewerbes aber hat ihre herrlichsten Schöpfungen in den Dienst desselben edlen Zwecks gestellt dank der grandiosen Opferfreudigkeit und dem von alters her ererbten Kunstsinn der Genuesen, deren Hinneigung zum Virtuosen sich allerdings auch hier vielfach verrät.

MODERNE KIRCHENDEKORATION

Von J. WIEGAND, Trier

Weiterentwicklung der kirchlichen Kunst in einer Weise, welche dem modernen Empfinden Rechnung trägt, Loslösung von schablonenhafter Nachahmung der historischen Stile, ist eine Forderung, welche immer mehr Zustimmung findet. Nicht leicht ist es jedoch, diese Forderung zu befriedigen. Die Führung hat zweifellos die Tafelmalerei übernommen. Ihr hatte die profane Kunst gewaltig vorgearbeitet. Weniger glücklich sind die Leistungen auf dem Gebiete der Architektur. Manche Proben hat die »Christliche Kunst« ihren Lesern vorgeführt. Daß sie als allerseits gelungen bezeichnet werden dürfen, wird man füglich nicht behaupten können. Damit soll aber über diese Versuche keineswegs der Stab gebrochen werden, in vielen modernen Entwürfen zu Kirchen steckte ein guter Kern, in mancher Beziehung waren die Lösungen recht glücklich und vielverheißend, so daß man zuversichtliche Hoffnungen für die Zukunft hegen darf. Auf einem andern Gebiete öffnet sich der modernen Kunstbetätigung ein dankbares Feld, welches merkwürdigerweise noch sehr wenig gepflegt worden ist, ich meine die rein ornamentale Innendekoration der Kirchen. Selbstverständlich muß die Dekoration einer im historischen romanischen oder gotischen Stile erbauten Kirche dem Charakter des Stiles Rechnung tragen. Die Stilisierung legt hier gewisse Fesseln an, aber auch hier dürfte es am Platze sein, endlich einmal mit den aus der grauen Vorzeit überkommenen, bis zum Überdruß wiederholten Formen zu brechen. Sollten sich denn nicht neue Formen finden, die sich ebenso dem romanischen und gotischen Stil harmonisch anschmiegen? Wer möchte denn behaupten, die Formenwelt jener Stile sei endgültig abgeschlossen? Den Standpunkt kann doch nur einnehmen, der die Begriffe von Archaisieren und Stilisieren verwechselt. Größere Freiheit aber könnte der modernen Dekoration in solchen Kirchen gewährt werden, die einen ausgeprägten Stil nicht aufweisen, in so vielen Landkirchen, welche im sogenannten Scheunenstil erbaut sind. Solche Kirchen durch die Dekoration gewaltsam in romanische oder gotische ummodeln zu wollen, ist ein Unternehmen, das zwar leider lange genug geübt worden ist und noch geübt wird, das sich aber durch die Wirkung von selber richtet. Wenn man wenigstens für diese Kirche barocke Manier wählen möchte! Aber besonders in Nord-



S. MARIA IMMACOLATA ZU GENUA ALTAR DER ROSENKRANZKAPELLE

Text S. 260



DOMOFF GLASGEMÄLDE IN FILZEN

Text nebenan

deutschland findet der Barock nur zu wenig Gegenliebe. Doch steht nichts im Wege, auch über den Barock wegzuschreiten und eine moderne Dekoration im strengen Sinne anzubringen, wofern sie mit der Stimmung, die in einem Gotteshause herrschen muß, in Einklang zu bringen ist. Ein Versuch in dieser Richtung ist in der Filialkapelle Filzen, Pfarrei Hamm an der Saar, gemacht worden. Den Entwurf hat Maler Trümper an der Fortbildungs- und Gewerbeschule in Trier geliefert. Eine wenn auch unzulängliche Vorstellung gewähren die Abbildungen S. 264 und Beilage.

Man braucht sich nicht mit allen Einzelheiten einverstanden zu erklären, der Meister selbst wird sein Werk nicht über jede Verbesserungsbedürftigkeit erhaben schätzen, aber im allgemeinen kann man den Versuch als geglückt bezeichnen. Den Sockel im Chor bilden dunkelblaue Majolikaplatten aus Mettlach, deren satte Farbe in einem zarten hellen Blau des aufgesetzten Ornamentstreifens ausklingt. Darüber legt sich auf die Wand ein kräftig gemalter, dunkelroter, mit Linienornament übersponnener Teppich, auf dem vier Schilder mit den Evangelistensymbolen aufgelegt sind. Unter dem Gesims bildet ein wirksames Fries den Abschluß. Die Kehle der Decke ist weißblau gehalten und mit Sternen besetzt, die Fläche ist in einem warmen gelblichen Ton gestrichen. Am meisten Anklang dürften die Fensterleibungen und -umrahmungen finden, besonders ihr oberer Abschluß. Die Seitenwände weisen über einem hohen Sockel, der eine tiefere Färbung verlangte, ein etwas zu breites Ornament auf, unter dem Gesims verläuft ein geschmackvolles Bogenornament. Die Fenster sind von der Firma Franz Binsfeld & Co. in Trier nach Zeichnungen ihres Direktors Domoff hergestellt. Die Chorfenster enthalten figürliche Darstellungen. Ein stark, aber nicht unangenehm stilisierter Engel umfaßt mit seinen Flügeln den untern Teil eines Medaillons und bildet mit den Wolken, die sich um den oberen Rand legen, eine originelle Umrahmung. In das Medaillon ist auf der einen Seite ein Ausschnitt einer Pietà (Abb. nebenan), auf der andern Jesus mit dem Lieblingsjünger eingefügt, im Hintergrund der Darstellung erscheint das Kreuz, mit Disteln besäumt. Strahlenförmig zieht sich vom Medaillon die Verbleiung über das Fenster, im untern Teile zieht sich hinter dem Engel ein entsprechendes breites Schriftband hin. Kann man die Zeichnung und die ganze Auffassung nur loben, so ist die Abtönung der Fenster, besonders das stumpfe Grün der Engelfiguren weniger glücklich. Von trefflicher Leuchtkraft sind die Medaillongruppen. Die Fenster des Schiffes weisen geschmackvolle Verbleiung auf, jedoch ist das Ornament, ein Bogen mit dem Kreuze, nicht hinreichend verständlich. Es gehörte ein gewisses Wagnis zu dem besprochenen Versuch einer modernen Kirchendekoration, aber der allgemeine Eindruck ist durchaus wohltuend und der Örtlichkeit würdig. Eine Nacheiferung mit Verbesserung dessen, was noch nicht ganz gelungen ist, kann man für Kirchen und Kapellen dieser Art wenigstens nur wünschen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.







[illegible]TIN FEUERSTEIN [illegible]

[illegible] Padua. Text S. 278

ZUR AUSMA[illegible] IN [illegible]

[illegible]

Im Jahre 1895 [illegible] Padua [illegible] [illegible]hundertfeier [illegible] Geburt des hl. [illegible] Diese Festlichkeit bildete den [illegible] staurierung der Begräbniskirche des [illegible] [illegible] 1263 eingeweiht wurde und unter [illegible] [illegible]chnung „Basilica del Santo“ bekannt [illegible] [illegible] Jubeljahre waren die Innenwände [illegible] [illegible] Baues mit wenigen Ausnahmen [illegible] [illegible]t, da die alten Fresken [illegible] [illegible]nen geworden waren. [illegible] Gedanke nahe, den Glanz [illegible] [illegible] durch Malereien zu erhöhen. Während [illegible] Kirchenverwaltung die Vorarbeiten [illegible] Ausmalung des Chores in Angriff nahm, [illegible]

[illegible]





MARTIN FEUERSTEIN — KRÖNUNG KARLS D. GR.

Freskobild in der Basilika del Santo zu Padua. *Text S. 278*

ZUR AUSMALUNG DER KIRCHE DES HEILIGEN ANTONIUS IN PADUA

Von S. STAUDHAMER

Im Jahre 1895 beging Padua die Siebenjahrhundertfeier der Geburt des hl. Antonius. Diese Festlichkeit bildete den Anstoß zur Restaurierung der Begräbniskirche des Heiligen, die 1263 eingeweiht wurde und unter der Bezeichnung »Basilica del Santo« bekannt ist. Im Jubeljahre waren die Innenwände des stattlichen Baues mit wenigen Ausnahmen einfach getüncht, da die alten Fresken ein Raub der Flammen geworden waren. Es lag also der Gedanke nahe, den Glanz der ehrwürdigen Stätte durch Malereien zu erhöhen. Während die Kirchenverwaltung die Vorarbeiten zur Ausmalung des Chores in Angriff nahm, wählten sich verschiedene Nationen je eine von den acht Seitenkapellen um den Chor, um sie auf eigene Kosten mit Fresken zu schmücken und würdig auszustatten. Im Mai 1900 waren die polnische Kapelle (vgl. Grundriß, Beilage S. I, Nr. XII) und die Josephskapelle (Nr. XV) vollendet, letztere aus Privatmitteln. Die Stephanskapelle (Nr. X des Grundrisses) malt infolge Stiftung des Senators Breda Professor Ludwig von Seitz aus Rom, der auch, wenn möglich, noch die Kapellen VII und VIII mit Fresken schmücken soll. Bald wird auch die holländische Kapelle und jene des allerheiligsten Sakramentes in Angriff genommen, die Schatz-



MARTIN FEUERSTEIN — DREI HEILIGE — TOD DES HL. BONIFATIUS

Gemalter Entwurf für die deutsche Kapelle der Antoniuskirche zu Padua. Evangelienseite. *Text S. 278*

kammer, wo sich die Reliquien befinden, wird verschönert, die Kuppel erhält Vergoldung aus Mitteln, die von Frankreich kamen.

Jetzt sind auch die deutsche Kapelle (Grundriß Nr. IX) und die österreichisch-ungarische (Nr. XIII) hergestellt. Die Vorschläge für die zu wählenden Darstellungen gingen bei der österreichisch-ungarischen Kapelle von P. Alexander Radovanović aus. Für die deutsche Kapelle hatte P. Dionysius Leinen die Beibringung des Geldes und die Vorschläge für die Themen zum Altar- und Wandschmuck



MARTIN FEUERSTEIN DREI HEILIGE — KRÖNUNG KARLS D. GR.

Gemalter Entwurf für die deutsche Kapelle der Antoniuskirche zu Padua. Epistelseite. Text S. 276



MARTIN FEUERSTEIN GRUPPE AUS DER KRÖNUNG KARLS D. GR.

Nach dem Karton. Vgl. Abb. S. 265

übernommen; sie kam auf ungefähr 70000 Fr. zu stehen, die durch Kollektionen im Deutschen Reiche aufgebracht wurden; das meiste, fast alles floß aus der Rheinprovinz und Westfalen.

Der neue Marmoraltar der deutschen Nationalkapelle wurde nach Vorschlägen von P. Leinen im Stil der italienischen Gotik von Pietro Longo in Venedig für 13000 Mark ausgeführt. Die österreichisch-ungarische Kapelle erhielt einen Hochaltar in spätgotischem Charakter, der von Stuflesser in Gröden für 5000 Mark geliefert wurde.

Die großen Gitter vor den beiden letztgenannten Kapellen — ungefähr 5 m im Quadrat — wurden von Joseph Frohnsbeck jun. in München 1906 und 1907 vorzüglich ausgeführt. Sie schließen sich in der allgemeinen Einteilung an den Gesamtcharakter der anderen Gitter an, sind aber in den ornamentalen Teilen selbständig erfunden und wirken sehr gut. Ihre Aufstellung wurde in den letzten Monaten vollzogen.

Im vorigen Hefte konnten wir bereits auf S. 250—257 einige Proben aus dem Bilderschmuck der österreichisch-ungarischen Nationalkapelle bieten; nun fügen wir noch drei weitere Abbildungen auf S. 287 und 288 hinzu. Im Jahre 1901 erhielt Professor Gebhard Fugel in München eine Einladung zu einer Konkurrenz für die Ausmalung dieses Raumes. Die Entscheidung des Wettbewerbes erfolgte 1903 zugunsten Fugels. Nach den Vertragsbestimmungen mußte für die Ausführung die Freskotechnik angewendet und für die Kompositionen ein Stil gewählt werden, der sich nicht zu weit von jenem der Paduaner Malerschule des 14. Jahrhunderts entferne. Wir hätten gern die sämtlichen Bilder Fugels hier



MARTIN FEUERSTEIN GRUPPE AUS DER KRÖNUNG KARLS D. GR.
Nach dem Karton. Vgl. Abb. S. 265



MARTIN FEUERSTEIN — DIE HEILIGEN KUNIGUNDE, HEINRICH UND WOLFGANG

Vgl. Abb. S. 267



MARTIN FEUERSTEIN — DIE HEILIGEN WUNIBALD, WILLIBALD UND WALBURGA

Vgl. Abb. S. 266



MARTIN FEUERSTEIN TOD DES HL. BONIFATIUS

Farbiger Entwurf. *Text S. 278*

reproduziert, doch ließ es sich leider nicht ermöglichen, da durch die Schuld des italienischen Photographen keine derartigen photographischen Aufnahmen erzielt wurden, daß sich aus der Reproduktion eine richtige Vorstellung von den Gemälden gewinnen ließe, und da außerdem auch die Kartons des Künstlers zugrunde gingen. Doch läßt sich aus dem, was wir hiervon bringen, immerhin ein Schluß auf das Ganze ziehen.

Die Ausmalung der deutschen Nationalkapelle lag in den Händen des Akademieprofessors Martin Feuerstein in München. Dem gütigen Entgegenkommen des Künstlers verdanken wir die Möglichkeit, unsere Leser in vorliegendem Heft mit dem Wandschmuck der deutschen Kapelle vertraut zu machen.

Was die beiden Meister Feuerstein und Fugel in der Basilika des hl. Antonius schufen, gereicht Deutschland und der christlichen Kunst zu dauerndem Ruhme. Ich beabsichtige nicht, hier näher über das Schaffen dieser Künstler zu berichten, da es später geschehen soll; auch trete ich nicht in eine ausführlichere Würdigung ihrer Malereien in Padua ein, weil ich nicht vorgreifen will. Vielmehr beschränke ich mich auf einige sachliche Angaben, welche dem Leser bei Betrachtung der Abbildungen dienlich sein können.

Die Anlage der beiden Seitenkapellen ist aus dem Grundriß (Beilage S. I) ersichtlich. Gegenüber dem mit einem Gitter versehenen Eingang befindet sich die Fensterwand mit einem hohen und schmalen Fenster, unter welchem der Altar steht. Die freibleibenden Flächen dieser Wand sind mit Malereien bedeckt. Die beiden großen Seitenwände sind ungegliedert und ganz mit Gemälden ausgefüllt. Die Räume besitzen eine Länge von 5,45 m und eine Breite von 5,62 m und ihre Höhe beträgt 10 m. Diese Abmessungen und die Architektur, ferner die aus ihr hervorgehende Form der Wände beeinflußten die Einteilung der Flächen durch die Künstler,



MARTIN FEUERSTEIN HANDSTUDIE



MARTIN FEUERSTEIN TOD DES HL. BONIFATIUS
Freskobild in der Antoniuskirche zu Padua. Nach dem Karton. Text S. 279

die Maßstäbe für das Figürliche und die Anordnung der Gruppen und Einzelgestalten. Innerhalb des hiermit Gegebenen gingen beide Künstler ganz ihre eigenen Wege und sie fanden angemessene und wirksame Lösungen. Sie waren auch zu eigenartigen Lösungen schon durch die gegebenen Themen ihrer Bilderreihen gedrängt. Nach Berücksichtigung aller einschlägigen Faktoren sahen sich beide Künstler veranlaßt, ihre Darstellungen in zwei Zonen zu scheiden, eine untere für die Hauptdarstellungen, die bis zum Gewölbeansatz reicht, und eine obere, welche die vom Spitzbogen der Wölbung eingerahmten Flächen umfaßt und die Nebendarstellungen aufzunehmen hatte. Die historischen Schilderungen der unteren Zone erforderten bei Feuerstein eine einheitliche und in die Breite gehende, wenn auch mit Rücksicht auf die oberen Darstellungen in klare Gruppen gegliederte Komposition (vgl. S. 267 und 273); Fugel hingegen hatte hier intimere Gruppen wiederzugeben und mußte sich dazu entschließen, die seitlichen Flächen daneben durch Anbringung je einer stehenden Einzelfigur auszufüllen, wobei er sich mit einer gemalten Baldachinarchitektur behalf, die in die obere Zone übergreift (vgl. Abb. S. 252 und 288). Die in dieser Zone anzubringenden Themen des hl. Joseph und der Immaculata ließen bei Fugel eine dekorative Teilung dieser Flächen kaum zu; Feuerstein, der in der unteren Reihe keine wirklich trennende Gliederung anzubringen hatte, aber mit großem Feinsinn eine ausgesprochene Dreiteilung in die zwei Historien des Martertodes des hl. Bonifatius und der Krönung Karls des Großen hineinlegte, kam in die Lage, oben eine dekorative Architektur einzuführen und hierdurch über das ungünstige Format der Fläche hinwegzutäuschen.

Nach längeren Erwägungen einigte man sich für die Bilder der österreichisch-ungarischen Kapelle auf folgende Darstellungen.

Fensterwand: unten in je einem gemalten Baldachin der hl. Cyrillus (Evangelienseite) und der hl. Methodius (Epistelseite), stehende Figuren; oben Mariä Verkündigung (Abb. S. 287).

Wand neben der Epistelseite: unten in der Mitte die hl. Elisabeth von Ungarn mit Armen, ein Bild von zarter Empfindung und edelstem Rhythmus; zu seiten dieser Gruppe der hl. Johannes Kant und der hl. Hieronymus (Abb.

S. 252, dazu S. 256 u. 257). Darüber mit weißen Gewändern angetan, von einer Strahlenmandorla eingefaßt, die Immaculata, die in feierlicher Haltung über dem Monde steht und vor der rechts der hl. Seher Johannes der Evangelist (Abb. S. 251) und der hl. Franziskus gruppiert sind. Dieser Gliederung entspricht jene der Wand der Evangelienseite. Hier sieht man unten den hl. Markgrafen Leopold von Österreich zu Pferd (Abb. S. 253), wie er auf der Jagd an einer Holunderstaude den vom Wind verwehten Schleier seiner Gemahlin Agnes findet und hierdurch vom Himmel Aufschluß über den Bauplatz für die zu stiftende Kirche Klosterneuburg erhält: ein Gemälde voll des poetischen Duftes. Zu beiden Seiten dieses Bildes stehen rechts der hl. Johann Nepomuk von Böhmen und links der hl. Adalbert (Abb. S. 254 und 255). Über diesem dreigeteilten Streifen sieht man in den Spitzbogen



MARTIN FEUERSTEIN GRUPPE AUS DEM TOD DES HL. BONIFATIUS

Nach dem Karton. Vgl. S. 273



MARTIN FEUERSTEIN GRUPPE AUS DEM TOD DES HL. BONIFATIUS

Nach dem Karton. Vgl. S. 273

glücklich hineinkomponiert den hl. Joseph, den Patron von Tirol, in einer Mandorla sitzend, und von zwei Engeln über einer Wolke getragen.

Wie aus der reizvoll gezeichneten ersten Ideenskizze, Seite 288, erhellt, hatte sich der Künstler in dem Spitzbogen der Evangelienseite über der hl. Elisabeth die hl. Dreifaltigkeit gedacht. Gegenüber sollte die Unbefleckte Empfängnis kommen. Sodann hatte Fugel auf seinem farbigen Entwurf den hl. Wenzel in einer historischen Begebenheit zu Pferd gemalt, doch fand diese Darstellung wegen Stilrücksichten die Genehmigung nicht. Die Immaculata wurde mit Rücksicht darauf gewählt, daß die Ausmalung in das Jahr der fünfzigjährigen Jubelfeier der Verkündigung des Dogmas fiel (1904).

Es liegt in der ganzen Veranlagung Fugels, daß er vor allem farbig bildet und wo er nach dieser Richtung freie Bahn hat, wie beispielsweise in den Staffeleibildern »Abendmahl« oder



M. FEUERSTEIN GEMALTER STUDIENKOPF
Vgl. den knieenden Ritter, Abb. S. 269

»Christus vor dem hohen Rat«, ganz besonders sich hervortut.

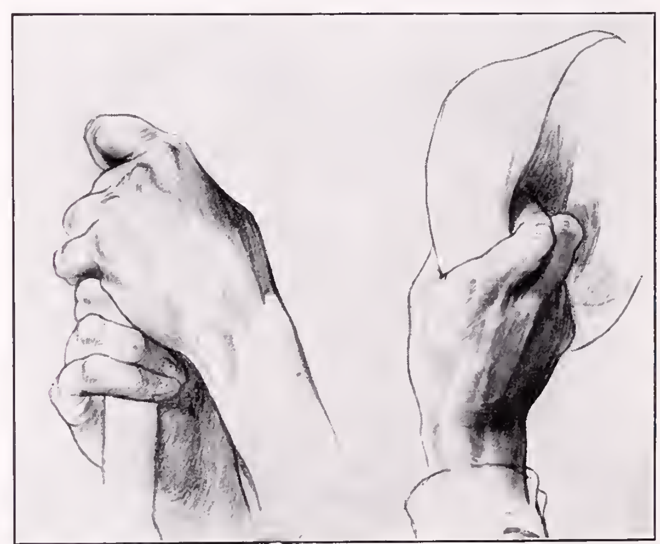
Auch die österreichisch-ungarische Kapelle ist in erster Linie auf farbige Wirkung komponiert; Fugel scheint aber von dem Gefühl bedrückt gewesen zu sein, daß mancherlei kommissionelle Einflußnahmen ihn hemmten, der Kapelle eine so persönliche Note zu geben, wie er es gewünscht hätte. Wir freuen uns des Werkes, das der Künstler an so ehrwürdiger Stätte schuf.[1])

Wenn wir die Gemälde Fugels verlassen und in die deutsche Nationalkapelle eintreten, so fällt der Blick zuerst auf die unteren Bilder der Fensterwand, nämlich rechts die hl. Adelheid und Hedwig (Abb. S. 279), links St. Bruno und Norbert (Abb. S. 278); darüber rechts und links je zwei wappenhaltende Engel (Abb. S. 280 und 281).

Den unteren Streifen der Wand an der Epistelseite füllt die Krönung Karls des Großen aus. Darüber die Heiligen Heinrich, Kunigunde und Wolfgang zu einer Gruppe vereinigt (Abb. S. 270).

Wenden wir uns zur gegenüberliegenden Wand, so schauen wir den Martertod des hl. Bonifatius, dessen ergreifende Schilderung den unteren Teil der Wand einnimmt. Darüber die hl. Geschwister Wunibald, Willibald und Walburga in gottseligem Gespräch (Abb. S. 271).

Unsere Abbildungen aus dem Heiligtum Paduas machen mit hervorragenden Meisterwerken der zeitgenössischen Kunst bekannt und sind geeignet, in manche Geheimnisse des Werdens eines Gemäldes einzuführen. Ich bedauere, mir ein näheres Eingehen auf den letzteren Punkt versagen zu müssen. Nur auf Beispiele sei hingewiesen, wie die erste Idee hingeschrieben wird (Abb. S. 288), wie ein Thema in verschiedenen Entwürfen durchgearbeitet werden muß (Abb. S. 266, 272 und 273), wie die schon weit fortgeschrittene Komposition ausreift (Abb. S. 267 und 265), welche Fülle von Detailstudien nach der Natur in Zeichnung und Farbe nebenhergehen (Abb. S. 250, 272 ff.), wie der vor Ausführung eines Freskobildes und der Bilder verwandter Techniken herzustellende Karton vorbereitet wird (Abb. S. 254—257).



M. FEUERSTEIN HÄNDESTUDIEN
Vgl. den Kreuzträger S. 265 und den Mann rechts S. 269

[1]) Die Reproduktionen S. 254—257 sieht man mit einem Netz von Quadraten überzogen. Diese quadratische Einteilung bildet ein Hilfsmittel zur leichteren Übertragung der Zeichnung auf den endgültigen Karton, der die Größe des auszuführenden Wandfreskos erhält und vor Beginn der Ausführung eines Freskos mit aller Sorgfalt gezeichnet wird. Unseren Abbildungen aus der deutschen Kapelle liegen zum Teil die Kartons (Kohlezeichnungen), zum Teil sorgsam durchgeführte, große farbige Entwürfe, zum Teil gemalte oder gezeichnete Vorstudien Feuersteins zugrunde.



Kohlezeichnung, mit Weiß aufgehöht
Vgl. Abb. S. 273 und 275 ᘓᘓᘓᘓᘓ

MARTIN FEUERSTEIN
STUDIENKOPF ᘓᘓᘓ



MARTIN FEUERSTEIN HL. BRUNO UND NORBERT
An der Altarwand in der deutschen Kapelle zu Padua. Nach dem Karton

Altar ist folgerichtig von der Mitte weg nach der linken Seite gerückt und wird von der vorderen Säule aufs glücklichste überschnitten, wobei ungesucht eine ganze Gruppe senkrechter Linien entsteht. Die Gruppe der Geistlichkeit wurde S. 265 enger geschlossen und bietet einen festen Halt nach dem Vordergrunde hin, auch nimmt sie mit ihren ausgesprochenen Vertikalen sehr gut an der Aufwärtsbewegung der Säulengruppe teil. Die rechte Gruppe der Ritter und des Volkes ist bewegter; hier herrschen jene Richtungslinien vor, die über den rechten Bildrand hinaus eine unermeßliche, begeisterte Volksmenge vermuten lassen.

Eine glückliche Anordnung Feuersteins, die für eine ungezwungene Raumeinteilung und Verbindung der zwei übereinander befindlichen Zonen entscheidend wurde, ist die auf beiden seitlichen Wänden durchgeführte Anbringung von stärkeren Säulen in der unteren Zone und von luftigen Säulchen bei den dekorativen Bauten der oberen Felder.

Für den Martertod des heiligen Bonifatius führte Feuerstein drei größere Entwürfe aus. Auf dem ersten derselben (Abb. S. 266 unten) sehen wir den Heiligen mit seinen Begleitern nahe der Meeresküste unter einem nordischen Hochkreuz entseelt liegen. Die Seele ist bereits zu Christus eingegangen, den Leib umschweben Engel. Von rechts sind voll Entsetzen gläubige Friesen genaht. Hochinteressant ist der Aufbau der Komposition, ergreifend die Gesamtstimmung, bei der die Landschaft eindringlich mitspricht. Die Verbindung mit dem oberen Teil der Wand wird durch die rechts und links aufragenden Bäume und durch die Betonung der senkrechten Linie in den schwebenden Engeln, dem Kreuz und den Personen am rechten Bildrand mit Erfolg angestrebt. Die Horizontale im Hintergrund und die feierliche Linie des Landstreifens halten die vielen Vertikalen und die drei Figurengruppen kräftig zusammen. Diese Komposition, deren stille Erhabenheit an den mit Feuerstein seelenverwandten Puvis de Chavannes lebhaft — natürlich nicht im Sinne einer Anlehnung — erinnert, wurde zur Ausführung nicht gewünscht und so entstand zunächst der Ent-

Für die Krönung Karls d. Gr. durch Papst Leo III. finden wir S. 267 eine frühere Fassung und S. 265 die Abbildung der endgültigen Gestaltung. Der frühere Entwurf enthält bereits alle wesentlichen Elemente des ausgeführten Bildes; so ist die Dreiteilung hier wie dort, die Hauptgruppe nimmt die Bildmitte ein, die Gruppen des Klerus und der Weltlichen sind in den Hauptmotiven eng verwandt. Sehen wir aber näher zu, so finden wir wichtige Abweichungen. Auf der schließlichen Redigierung wurden Kaiser und Papst für den Beschauer in das Profil gesetzt, wodurch sich ein feierlicher und wirksamer, alles beherrschender Aufbau dieser Gruppe ergibt. Der

wurf S. 272 mit dem Moment der Ermordung des Heiligen, der auch wieder seine besonderen Vorzüge besitzt. Zuletzt entschloß sich der Künstler zu einem dritten Entwurf (S. 273), einer Kombination der Hauptmotive aus der ersten und zweiten Idee. Diese Lösung dürfte in Anbetracht der großen Bildfläche und der geringen Abmessungen der Kapelle für die geeignetste zu gelten haben. Sie belebt die Wand dekorativ sehr nachdrücklich, geht am besten mit dem darüber befindlichen Bilde zusammen, einigt die Gruppen der Ermordeten und der Friesen in der Diagonale aufs wirksamste, scheidet hiervon die malerische Engelgruppe, die den oberen Teil angemessen belebt, läßt die dramatische Wirkung in den seitlichen Zuschauergruppen beruhigend ausklingen.

Auch die vier Kappen des Kreuzgewölbes sind mit figürlichem Schmuck bedacht, der von Ornamenten umrahmt wird. Man sieht da in Kniestück Petrus Canisius und Burkhard, St. Odilia und St. Mathilde (Abb. S. 282 bis 285). An den Entwürfen bewundert man die Sicherheit der Zeichnung, den hohen Geschmack, die Mannigfaltigkeit und Ausdrucksfähigkeit der Linie.

Mögen sich der kirchlichen Malerei recht oft derartige große Aufgaben bieten, wie in den Kapellen der Antoniuskirche zu Padua!



MARTIN FEUERSTEIN — ST. ADELHEID UND HEDWIG

An der Altarwand der deutschen Kapelle zu Padua. Nach dem Karton

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN 1907

Von FRANZ WOLTER

In den letzten Dezennien der Sturm- und Drangperiode der Malerei ist eine revolutionäre Strömung auf die andere gefolgt und von den Anfängen des von Frankreich ausgehenden Pleinairismus bis zu den Extravaganzen des Pointillismus sind alle Möglichkeiten der Malerei ausprobiert worden. Man hat schließlich Anleihen bei den Spaniern, Holländern, Schotten gemacht, um der als erstarrt hingestellten deutschen Kunst neues Leben entgegenzusetzen. Die Vorteile solcher eifriger Versuche der Auffrischung waren und sind nicht zu verkennen, denn dort nur, wo um ein Neuland wirklich gerungen wird, kann sich Frisches, Fruchtbringendes entwickeln. In erster Linie ist es ja immer die Jugend,



MARTIN FEUERSTEIN ENGEL MIT WAPPEN
Nach dem Karton. Vgl. Abb. S. 286. Text S. 276.

selben Folgerungen zu ziehen gezwungen ist, man wird aber von der absoluten Freiheit und Gesetzlosigkeit in der Malerei die begeistertsten Sprecher bei den Dilettanten finden. Diese sind auch mit ihrem Werk praktisch und mit dem fremden Werke theoretisch am ehesten fertig und an dieser allgemeinen Schwäche unseres ganzen künstlerischen Lebens kranken wir und zwar in allen Lagern, ob es sich um Secession oder irgend eine ältere Korporation handelt.

Die großen Kunstausstellungen reden hier eine ernste Sprache. Derjenige, welcher es versteht, mit rein äußerlich kecken Strichen etwas auf den ersten Moment Auffallendes zusammenzupinseln, ist der tüchtige Künstler. Sein Werk braucht einer eingehenden Prüfung gar nicht standzuhalten, es genügt, wenn nur irgend etwas angedeutet ist. Dadurch wird aber alles wahrhaft Große und Edle der echten Kunst, weil es kein lautes Geschrei erhebt, von dem überlauten Dilettantismus unterdrückt. Die Masse der Dilettanten beeinflußt auch die großen Kunstausstellungen ungünstig. Nur der in Kunstdingen Uneingeweihte versteht nicht, wie es kommt, daß die Kunstrichter das wirklich Gute hinausweisen und Mittelmäßiges, ja Schlechtes an die erste Stelle setzen. Es erscheint diese Hypothese falsch und unlogisch, jedoch ist sie blutiger Ernst. Dabei gedeiht das verderbliche Gruppen- und Cliquenwesen in München üppig.

Weniger stark ist diese Erscheinung in der Secession bemerkbar, deren umsichtige und feste Leitung immerhin Vertrauen erweckt, weil sie selbst Minderwertiges so unterzubringen versteht, daß der Beschauer weniger Erfreuliches leicht übersieht. Nirgends wird auch besser gehängt und geschmackvoller angeordnet, wie hier. Und doch ist es trotz der verhältnismäßig geringen Anzahl von 283 Kunstwerken zu viel des Gebotenen. Das eine hat wenigstens die Münchener Secessionsausstellung voraus, daß sie dem Auslande nur wenig Raum gewährt, so daß wir beinahe einer rein deutschen bezw. Münchener Kunst gegenüberstehen. Berlin ist neben der bayerischen Residenzstadt wohl am besten vertreten. U. Hübner, L. Corinth, W. Leistikow, Rob. Breyer und Max Slevogt haben sich

die eine Anerkennung ihrer Ideen stürmisch verlangt und die, vertrauend auf ihre Kraft und ihre vermeintliche Souveränität, ihre momentane Anschauung als die einzig richtige anerkennt und das Alte als überlebt verwirft. Diesen sich genial gebärdenden Elementen gesellt sich heute wie zu allen Zeiten ein Kreis von solchen Leuten hinzu, die die Schwächen ihrer eigenen Person mit derselben allgemeinen Schrankenlosigkeit in Kultur- und Kunstbegriffen verdecken wollen. Nun ist aber die Kunst ebenso einer Gesetzmäßigkeit unterworfen wie die Natur, weil sie aus der-

angestrengt. Letzterer bringt ein schon älteres Bild »Der Ritter und die Frauen«, ein inhaltlich wenig verständliches Werk. Ein davonstürmender, eisengepanzerter Ritter wird von teils ganz, teils halbnackten, sehr mageren Frauen, die meist am Boden liegen, festgehalten. Von Komposition kann man bei diesem Bilde kaum reden, da eine einheitlich geschlossene Wirkung vollkommen fehlt. Das Künstlerischste an diesem umfangreichen und zugleich Aufsehen erregenden Werke sind die vielen vortrefflich gemalten Details, die nur beweisen, daß Slevogt viel kann, aber nicht aus dem Vollen zu schöpfen versteht. Etwas handwerksburschenmäßig ist der Musiker Conrad Ansorge von Louis Corinth aufgefaßt. Die breite, sichere Pinselführung, kurz die Technik, ist ganz eminent, aber Leben und Ausdruck fehlen. Mehr in schottischen Traditionen bewegt sich Ulr. Hübner und W. Leistikow ringt immer noch nach einem persönlichen Stil. Mit sechs tüchtigen Werken ist der Maler des Innenraums Gotth. Kuehl vertreten. Trotz aller Weichheit und Freiheit, die der Meister in seine Bilder der letzten Jahre hineingetragen, sind seine früheren mir viel sympathischer. So viel Intimität und Liebe wie in dem Werke »Traurige Nachrichten« hat Kuehl später nicht mehr gegeben. W. L. Lehmann ist in seinen Landschaften saftiger und frischer geworden; Ad. Levier vereinfacht seine Malerei und versucht mit wenigen Strichen in der Art Zorns ein Bildnis niederzuschreiben. Em. Hegenbarth vereinigt die Traditionen der Zügelschule mit französischem Geschmack, sein Stilleben dient hierfür als Beleg. Hans von Hayeck bleibt der heimatlichen Art treu, die rastenden Pferde vor den Krippen gehören mit zu seinen besten Leistungen. Ludwig Herterich ist diesmal wenig erfreulich; die beiden alten Zimmer, insbesondere das eine mit dem anilinfarbenen roten Kanapee, erregen Bedenken, und in dem »Morgenbilde« denkt man an Schwind. Herm. Pleuers »Eisenbahnen« sind allzu bekannt, als daß wir noch über dies breit getretene Thema etwas sagen könnten; dagegen bringen Rob. Haug und Christian Landenberger melancholisch Idyllisches in ihre Vorwürfe hinein. Landenberger behandelt einen Märchenstoff »Müller Radlauf«, der, in graubläulichem Stimmungszauber gehalten, ins Gebiet der Romantik hinüberspielt. Theodor Hummels »Weiblicher Akt« ist eine ausgereifte, tüchtige Studienarbeit, das »Mädchenbildnis« mit dem sonderbaren Längsschädel erscheint verzeichnet.



MARTIN FEUERSTEIN — ENGEL MIT WAPPEN
Nach dem Karton. Vgl. Abb. S. 286. Text S. 276

Hans Borchardt, Paul Crodel, Benno Becker, Carlos Grethe sind mit trefflichen Bildern vertreten, Herm. Gröber brachte ein fast an die Karikatur grenzendes Porträt eines preußischen Offiziers. Man muß über dies an



MARTIN FEUERSTEIN HL. PETRUS CANISIUS
Deckenbild in der deutschen Kapelle zu Padua. Nach dem Karton. Text S. 279

sich gut gemalte Bild unwillkürlich lächeln. H. v. Habermann, der Maler von auserlesenstem Geschmack, ist am stärksten in dem »Modell«, einer farbenreichen Symphonie, die in den feinen Abtönungen von Rosa, Grün, Blau, Grau, Gelb eine vornehm künstlerische dekorative Wirkung erzielt, welche das rein Stoffliche des Gegenstandes vollständig unterdrückt. Ludw. Dill wiederholt sich stets, der »Zauberwald« ist ebenso die alte Tapete wie das Gemälde »Am Waldbach«. Von Wilhelm Trübner sehen wir mit Ausnahme eines Bildes nichts, was nicht schon im Kunstverein ausgestellt und seinerzeit eingehend besprochen wurde. L. Schmid-Reutte, der brillante Aktzeichner und Maler, überrascht durch eine Reihe großgewollter Arbeiten. Er gehört zu den wenigen, welche sich nicht von der Natur meistern lassen, sondern nur die Erscheinungswelt als Basis ihrer Schöpfungen nehmen. Der Künstler erstrebt hierdurch einen Stil, wenn man genauer präzisieren will, seinen Stil, der namentlich in der Kreuzigung, noch mehr in der knieenden, hockenden übermenschlichen Gestalt in dem Werke »Kain« nach Ausdruck ringt. Zwar denkt man unwillkürlich an Stuck, Hodler, Thoma, aber trotzdem, überall dringt eigener Gedanke und selbständiges positives Können, trotz der Manieriertheit der Mache, trotz den gewaltsamen Übertreibungen, hervor.

Franz Stuck ist diesmal, mit Ausnahme der kleinen Kreuzigungsgruppe, welche eines der besten Werke seiner Art ist, nicht glücklich vertreten. In dem großen Gemälde »Die Unterwelt« trägt er sämtliche, schon früher von ihm gebrachten Figuren kaleidoskopartig zusammen. Da sehen wir den »Lucifer«, die »Sünde«, den »Sisyphos« als altbekannte Motive, die aber in jenem neuen Drama keine rechte Rolle spielen. Es wird überhaupt bei dem Beschauer kein Gefühl des Schreckens



MARTIN FEUERSTEIN HL. BURKHARD

Deckenbild. Wie S. 282

einer Hölle, einer Stätte der Angst, Not und Qual ausgelöst, im Gegenteil, man steht ganz kühl und unberührt vor einer größeren Dekoration, die mehr einem Stilleben als einer Handlung gleicht, wie solche das Thema verlangt. Unwillkürlich denkt man an das kleine »Jüngste Gericht« von Rubens, an die Verzweiflung, die vollkommen durchschauernde Qual und Pein der Verdammten, die der große Vlame mit zwingender Überzeugung hinschrieb. Das Porträt des Großherzogs von Hessen, ebenfalls von Stuck, ist als Bildnis und auch als Malerei wenig interessant und vollends der »Zweikampf« gleicht mehr einem Ulk, bestimmt für eine Verlosung an Künstlerfesten, als für eine ernste, große Ausstellung. Stuck ist sicherlich ein starkes, tüchtiges Talent, das etwas schaffen kann, aber es allzuleicht mit der Kunst nimmt.

Leo Samberger hat wieder einige Bildnisse gebracht, von denen jene des Direktors Schülein und Albert Weltis am charakteristischsten sind. Albert v. Keller malte die Szene, wie die sterblichen Überreste des ersten Grenadiers Frankreichs, Latour d'Auvergne, im Jahre 1889 mehreren entsandten französischen Offizieren unter militärischen Ehren übergeben werden. Diesem Meister gelang der schwierige historische Stoff vorzüglich, so daß neben der geschichtlichen Treue und Wiedergabe der Porträts jener hohen Militärpersonen das Ganze als ein malerisch ansprechendes Bild angesehen werden darf. Franz Hoch versucht die neueste Mode des Pointillismus; schade daß sich sowohl dieser tüchtige Landschafter als so manch anderer von einer augenblicklichen Mode gefangen nehmen lassen. Auch das Material, hier die Farbe, hat in der bildenden Kunst seine eigenen Gesetze.

Großzügig bearbeitet hat Richard Kaiser die »Einöde Eichen bei Rosenheim«, es ruht eine echt deutsche Anschauung in diesem Werke, während Fritz Lißmann in seinen Temperabildern allzu stark die japanische Formensprache durchklingen läßt. Bei Philipp Klein bedauert man herzlich das frühe Hinscheiden dieses überaus stark begabten und tüchtigen Künstlers. Rud. Nissl, E. Oppler, C. Piepho sind sich in ihren Gemälden ziemlich gleich geblieben, bei R. Pietzsch dagegen zeigt sich in dem Bilde »Florenz von der Piazza Michelangelo« ein ganz bedeutender Fortschritt. Von Rud. Schramm-Zittau ist zu berichten, daß er ein großes Bild »Frau mit Ziegen« brachte, welches keine weitere Entwicklung mehr erkennen läßt. Unverständlich ist es, wie die Jury die branstig braunen Kühe im Hochgebirge und die sonderbaren Hirten von A. Thomann-Zürich aufnehmen konnte. Herzlich erfreut der technisch wie malerisch fein behandelte Studienkopf von Viktor Thomas, der vortrefflich zur Geltung kommt. Vielleicht entschließt sich die Secessionsleitung einmal, alle jene versteckten Arbeiten auszugraben und auszustellen, die wie das Bildnis von Thomas jene Qualitäten der alten Münchener Schule in sich schließen, die einmal eine Zeitlang verachtet wurden. Eine in Lebensgröße gezerrte Studie eines Pferdestalles brachte Charles Tooby. Er ist einer der geschicktesten Tiermaler, die München besitzt, aber wozu diese Geschmacklosigkeit? Um solch ein Bild unterzubringen, benötigte man die Wand eines Sportgebäudes oder einer Reitschule. Eher berechtigt erscheint das große Format bei dem Bilde »Abend« von Karl Vinnen. Wir sehen eine Kuh auf einem von dunklem Wasser durchzogenen Moose, die letzten Strahlen der Sonne erleuchten noch matt die weite Ebene. Wie ein großempfundenes Gedicht auf die Natur mutet das frisch und unmittelbar geschaffene Werk uns an, das der Künstler auch durch und durch erlebt hat, denn hier komponiert die Natur sich selbst und die Komposition erscheint deshalb reicher und edler, als wenn sie durch Verwendung willkürlicher Gesetze erzwungen worden wäre.

Der Lichthof für Skulpturen enthält mit Ausnahme einiger größerer Arbeiten durchwegs Büsten und Kleinplastiken, wodurch eine Öde erzeugt wird im Gegensatz zur anregenden Vorführung der Malerei. Es kommt überhaupt die Bildhauerkunst in der Secession nicht recht zur Geltung. Die ganze Ausgestaltung des Raumes ist eine wenig erfreuliche. Es ist ferner nicht günstig, daß der »Johannes« von Fritz Behn in Terrakotta, der an barockitalienische Reminiszenzen anklingt, keine bessere Beleuchtung finden konnte, wogegen der keulenschwingende Akt von Carl Ebbinghaus zu sehr in den Vordergrund tritt. Die Marmorgruppe »Mutterglück« von J. Faßnacht



MARTIN FEUERSTEIN GEMALTER STUDIENKOPF

Zur hl. Kunigunde. Vgl. Abb. S. 270



MARTIN FEUERSTEIN HL. ODILIE
Deckenbild. Wie S. 282



MARTIN FEUERSTEIN HL. MATHILDE
Deckenbild. Wie S. 282

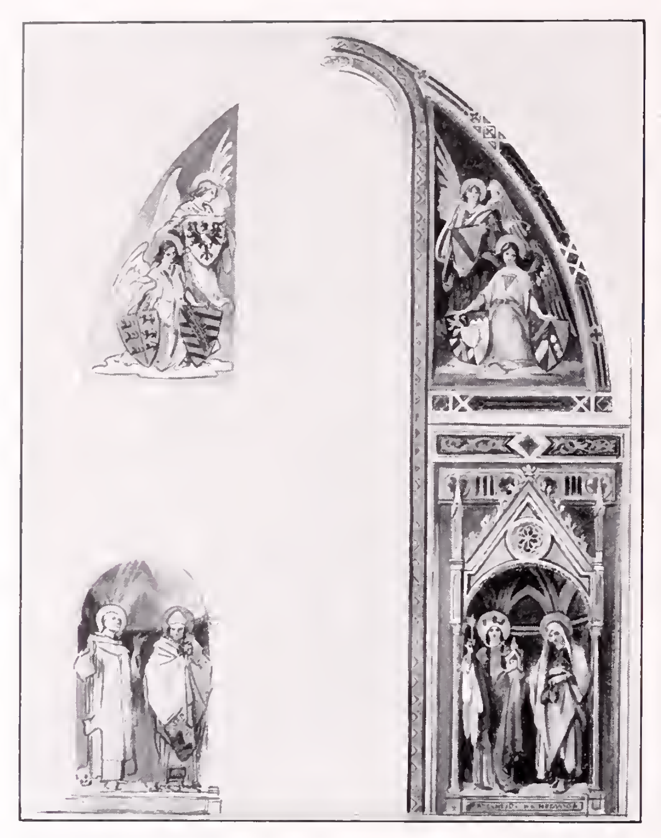
zeigt eine sehr tüchtige Kraft, die, wenn frei entwickelt, noch zu Bedeutenderem berufen ist. Ein ganz reizvolles, schlichtes, sinniges Werk ist die Halbfigur »Eva« von Ed. Zimmermann. Willy Zügel dokumentiert eine gesunde und ehrliche Auffassung der Tierwelt, namentlich ist die »Eisbärin mit Jungen« voller Leben. Vortreffliche Leistungen sind »Die Germanenmutter« von Aug. Schreitmüller und der »Kreuzritter« von Carl Nacke in breiter, flächiger Behandlung. Einen glücklichen Griff ins alltägliche Leben machten Aug. Kraus und Herm. Hahn, die beide junge, knospende Menschenblüten in ihren ersten Anfängen der schreitenden Bewegung zur plastischen Darstellung brachten. Von tüchtigen Büsten sieht man einige insbesondere durch die persönliche Art der Auffassung und der technischen Behandlung des jeweiligen Materials hervorragen, so Albert Comes' »Büste des Dichters Henri Hermann«, Joseph Floßmanns »Porträt von H. v. Pechmann«, »Rud. Riemerschmid« und »Ed. Harburger«; Ernst Geigers »Porträt der Freifrau v. Bissing«, ferner sind zu nennen Ulfert Janssen, Heinrich Jobst, H. Lang, Ivan Mestrovic, Heinrich Wirsing und Hans Schwegerle. Versteht man noch allenfalls, daß die Türfüllungen »Arbeit und Ernte« von W. Riediesser Aufnahme fanden, so wundert man sich wohl sehr bei den Arbeiten E. Bourdelles, die alten, stark ruinierten Ausgrabungen ähnlich sehen und herzlich wenig von der modern gewollten bildhauerischen Kunst der neueren Franzosen erkennen lassen.

STUTTGARTER KUNSTBERICHT

Ausstellung französischer Kunstwerke im Museum der bildenden Künste.

Der »Verein zur Förderung der Kunst« in Stuttgart, welcher diese Ausstellung unter Mitwirkung des französischen Konsulats arrangierte, hat damit die Förderung deutscher Kunst kaum erreicht. In dieser großen Kollektion von ca. 600 Nummern ist wenigstens keine, welche nicht von deutschen Künstlern schon mindestens ebenso gut geschaffen worden wäre. Selbst Namen von bedeutendem Klang sind nicht ihrer künstlerischen Bedeutung entsprechend vertreten und man könnte ihren Weltruhm nicht verstehen, hätte man sie nicht schon bei anderen Gelegenheiten schätzen gelernt. So macht diese Kollektion fast den Eindruck, als habe der finanzielle Erfolg der Manet-Monet-Ausstellung in Paris die Meinung hervorgerufen, man könne in Deutschland noch manche in Frankreich unverkäufliche Ladenhüter an den Mann bringen. Bis jetzt konnte ich die Anzeige »verkauft« nur an einer kleinen Radierung entdecken, und so dürfte leider weder die französische noch die deutsche Kunst von dieser Ausstellung den erhofften Nutzen ziehen.

Carolus-Duran-Paris z. B.: welchen Kunstfreund hat nicht schon sein Pinsel entzückt! Hierher sandte er drei Gemälde, die die Vielseitigkeit des Meisters, nicht aber die ihm nachgerühmte überragende Kunst erkennen lassen. Das »Porträt des Herrn L. Bénédite« ist — selbst-



MARTIN FEUERSTEIN STUDIE ZUR ALTARWAND
Antoniuskirche in Padua. Text S. 276

Meister erkennen. Mit seinem »Sumpf in Giverny« gerät er jedoch leider selbst in den Sumpf. Es ist dies eines jener neoimpressionistischen Gebilde, die nicht Maß halten, an denen man mit einiger Verwunderung vorüberzugehen pflegt, ohne auch nur nach dem Namen des Verfertigers zu sehen. Sumpfland aus Schlagsahne mit Himbeersaft, alles Licht ohne Schatten und Tiefe. Leider enthält der Katalog wohl Annoncen und Bilder, aber keinerlei Angabe über die Entstehungszeit der Gemälde, so daß zuverlässige Anhaltspunkte in dieser wichtigen Richtung fehlen. Dieser Mangel macht sich auch bai Charles Cottet-Paris, einem der berühmtesten Maler Frankreichs, schmerzlich fühlbar. Säße dieser Herr nicht im Ausschuß, möchte man annehmen, es seien ältere, geringwertige Stücke, die ohne sein Wissen von einem Kunsthändler gesandt worden. Seine »Stürmische See in der Bretagne« ist treffend als »arabeskenhafte Meerlandschaft in Eidottersauce« bezeichnet worden. Die »Bretonischen Boote bei Sonnenuntergang«, auch gelb in gelb gehalten, und seine »Leute in Quessant, ein totes Kind bewachend«, erinnern in ihrer grellen, auf effektvolle Kontraste berechneten Farbenzusammenstellung an japanische Handwerksmalerei. Noch ein berühmter Franzose, Auguste Renoir-Paris, schneidet hier nicht gut ab. Sein lebensgroßer weiblicher Akt »Vor dem Bade« zeigt ein nichts weniger als sylphidenhaftes rötlichblondes unschönes Modell mit viel Carmin, sein »Porträt der Madame Ch..« aber zeigt keinerlei hervorragende Qualitäten. Weit interessanter fand ich das »Porträt von Maurice Barrès« von Jaques-Emile Blanche (Paris) und seine »Louise vom Montmartre«, hier ist doch flott charakterisiert. Auch seine kleinen Studien zu »Berenice« sind beachtverständlich — tüchtig gemalt, aber nicht mehr. Seine »Frau mit Blumen«, ein von hinten gesehener weiblicher Akt, ist trotz des gelungenen Fleischtones nichts weniger wie ideal. Seine »Landschaft« imponiert mir noch am meisten. Die kalte Morgenstimmung der schlummernden Natur etwa eine Stunde vor Sonnenaufgang ist vortrefflich charakterisiert. Alles in allem also tüchtige Leistungen, aber von einem Carolus-Duran sah man schon weit Bedeutenderes. Claude Monet-Paris vollends, dessen »œuvre« in Heft 4 und 5, III. J. d. Z. eingehend gewürdigt wurde, ist teilweise recht unvorteilhaft vertreten. Seine »Gärten der Infantin« mit prächtigem Blick auf Paris zeigen zwar noch den Impressionisten in seiner Glanzperiode: Wie klar und durchsichtig ist die Luft, wie trefflich die Perspektive, wie fein die Abtönung der Farben mit dem satten Grün des Vordergrundes, wie virtuos hat der Künstler die zahllosen dahineilenden Figürchen, scheinbar selbst ebenso eilig und spontan in winzigen, dunklen, und doch so charakteristisch bewegten Farbenfleckchen hingesetzt! Das ist noch der alte Monet, der Tausendkünstler, hier schon auf der Abkehr vom Pointillismus. Dann aber gerät er auf Abwege. Auf dem Bild »Holland« gleicht das Meerwasser grauen Pflastersteinen. Seine »Brücke von Charing Cross« ist recht unwahrscheinlich blau in blau gemalt, bei näherer Betrachtung aber läßt das Bild trotz aller Manieriertheit in dem Duft, der über dem Wasser liegt, und der virtuos gemalten Spiegelung der untergehenden Sonne noch den



MARTIN FEUERSTEIN STUDIEN ZU BILD S. 265

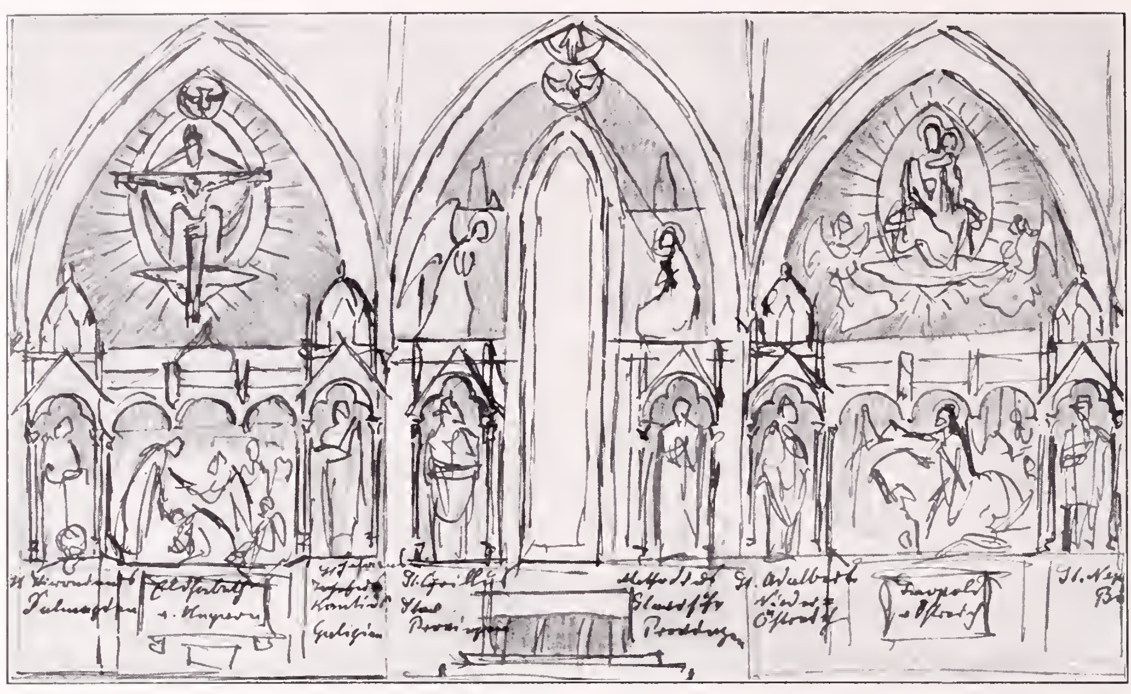




GEBHARD FUGEL MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Freskogemälde an der Fensterwand der österr.-ung. Kapelle zu Padua. Vgl. S. 288. Text S. 273

tenswert. Interesse beanspruchen ferner die lebensgroßen Damenporträts von Frédéric Lauth-Paris, welche ganz in Velazquez' Art gemalt sind. »Das blaue Halsband« tritt auf dieser Leinwand weit weniger hervor, als die allzu aufdringlich karminroten Lippen in dem übrigens vortrefflichen Bild. Sehr flott gemalt ist auch das von Reymond Woog-Paris gesandte »Porträt des Malers Gumery« (Adolphe Erneste-Paris, der auch mit einigen unbedeutenden Gemälden vertreten ist). Es zeichnet sich durch ungezwungene Natürlichkeit der Haltung des in sitzender Stellung malenden Künstlers und frisches lebhaftes Kolorit aus. Ein erheiterndes Gegenstück dazu bildet das »Porträt des Herrn Valotton« (Felix-Paris, welcher selbst »Die Mole von Honfleur«, ein Manet mit wenig Glück nachahmendes Gemälde ausstellte) von Jean-Edouard Vuillard, welches durchaus ernst gemeint, grotesk ist in Zeichnung und Kolorit und ein würdiges Pendant zu Paul Gauguins in Heft 4 d. Z. (Beilage f. VI) gewürdigtem Bild »Der Maler Schuffenecker« bildet. Grotesk, aber mit wohlverstandener Absicht, ist auch die große Aquarellskizze »Marktschau« von Lucien Simon-Paris: Wie scharf sind da die einzelnen Typen der ärmlichen Gauklerbande charakterisiert, wie treffsicher ist der dicke Harlekin im roten Kostüm in die Mitte der fadenscheinigen Rosagewänder gestellt! Forain-Paris hat ein ähnliches Sujet aus der Bohême »Das Foyer des Balletts« dem abstehenden hellen Miniaturtüllröckchen einer jungen Balleteuse zuliebe im ganzen unmotiviert dunkel gehalten. Offenbar diente ihm Rembrandt als Muster für das kleine nicht zu unterschätzende Bild.

Von den Porträts möchte ich noch die »Pariserin« von Abel Faivre-Paris hervorheben: Eine reizende verschleierte Blondine mit blauen Augen in karmesinrotem Hut mit grüner Feder. Schade, daß der riesige Hermelinmuff die Gesamtwirkung beeinträchtigt. Damit hat sich's der Maler zu leicht gemacht. Wem aber dieser Kopf zu süß, zu fein durchgeführt ist, wird sich an der »Dame mit dem Fächer« der Madame Berthe Morisot-Paris erfreuen, einem skizzenhaft temperamentvoll hingeschriebenen Kniestück, dem es aber an Grazie fehlt. Dies läßt sich auch von allen bisher unerwähnt gebliebenen weiblichen Akten sagen, so namentlich von Henri Lerolles-Paris »Dame bei der Toilette«, deren zerzaustes rotes Haar und durch zahllose bunte, namentlich grüne und blaue Tupfen schmutzig erscheinendes Fleisch nichts weniger wie anziehend wirkt, wenn auch die Zeichnung nicht getadelt werden soll. Merkwürdig und koloristisch falsch ist die Schattierung durch karmesinrote Schlagschatten. Höchst ungraziös ist auch das »Modell« von William Laparra (Boulogne-sur-Mer) eine beklagenswert magere, von hinten gesehene Person, welche im Begriff ist, ein Hemd anzuziehen. Emil Friant-Paris stellte sein lebensgroßes, nicht übel gemaltes, in der Haltung aber ziemlich steifes weibliches Modell vor eine Felsenlandschaft, die von der Abendröte gestreift wird, und nannte das Bild mit Bezug darauf recht gesucht »Sterbende Sonne«, die mit dem voll belichteten Akt schlecht harmoniert. Immerhin ist dieser, wie auch sein kleineres Bild »Im Atelier« (im Katalog wohl irrtümlich unter Nr. 83 als »Mystisches Bild« bezeichnet: Sitzender Maler mit stehendem Modell) beachtenswert. Ein wirklich mystisches Bild ist dagegen das »Hochzeitsfest« von Gaston La-Touche (St. Cloud), das figurenreiche größte Bild der Ausstellung, ohne Erklärung nicht recht verständlich: Ein Chor hübscher Amoretten, von einem Lampion mäßig beleuchtet, empfängt ein modern gekleidetes Hochzeitspaar, welches in einem von halbnackten Schiffern über See geruderten Nachen landet. Noch ein modern gekleidetes Paar sitzt dabei mit gelben Lampions in den Händen. In der Ferne sieht man beleuchtete Überseedampfer. Zeichnung und Kolorit des effektvoll komponierten Bildes sind vortrefflich. Sympathischer in seiner Leichtverständlichkeit wirkt das im Besitz des Ministère de l'Instruction Publique befindliche große Gemälde »Die junge Kranke« von Henri d'Estienen-Paris: Am Bett der schlummernden Kranken, eines zarten jungen Mädchens, sitzt die alte Mutter mit kummervollen Zügen, die Müdigkeit hat sie übermannt, auch sie ist



GEBHARD FUGEL — FEDERZEICHNUNG
Erste Ideenskizze zur Ausmalung der österr.-ung. Kapelle in der St. Antoniuskirche zu Padua. Text S. 275

eingenickt, der Beleuchtung nach am frühen Morgen. Es ist ein bedeutendes Gemälde, lebenswahr und ergreifend. Wohl manches der ausgestellten Bilder wäre noch der Besprechung wert, auch die zahlreichen zum Teil recht guten Radierungen und Lithographien wären noch zu würdigen, aber ich muß mich des Raumes halber darauf beschränken, nur noch einige Stücke der — meist — Klein-Plastik zu erwähnen, welche die Franzosen ausstellen. Da sind namentlich die reizenden flott modellierten Statuetten in Bronze von Henri Cordier-Paris und der von ihm in Rosa-Quarz gehauene Mädchenkopf »Melancholie« hervorzuheben. Sehr fein durchgearbeitet sind auch die Statuetten von Yvon-Léon Blanchot-Paris aus Bronze oder Holz, alles Fleisch Elfenbein, desgl. seine Statuette aus Steingut »Die Vorübergehende«. Vortrefflich ist Beethovens Bronzekopf von Emile-Antoine Bourdelle-Paris aufgefaßt, nur stört das übermäßige schwere Lockenhaar. Aimé Octobre-Paris sandte eine Terrakotta-Statuette »Amor mit dem Bogen«, welche sich durch Leichtigkeit und Vornehmheit der Haltung auszeichnet. Noch mehr wie diese erinnert die Bronzestatuette »Der Denker« von Just. Bequet-Paris an klassische Vorbilder (Marc Aurel). Er gab dem kraftvoll-jugendlichen Mann einen totalen Kahlkopf als einziges Symbol der Denkarbeit. Virtuos modelliert ist die liegende Miniaturkatze in rötlichem Marmor von Henri Vallette-Paris. In der Skulpturabteilung scheint die Jury vorsichtiger ausgewählt zu haben, wie bei den Gemälden, unter welchen sich doch sehr viel Mittelmäßiges neben sehr wenig Hervorragendem befindet. Ernst Stöckhardt

XIII. GENERALVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die heurige Generalversammlung wird am 16. und 17. September in Speyer stattfinden. Wir veröffentlichen hier das Programm und die Tagesordnung.

I. Programm: Montag den 16. September, abends 5 Uhr: Vorstandssitzung im Kath. Vereinshause; abends 8 Uhr: Begrüßungsfeier im Saale des Kath. Vereinshauses. Dienstag den 17. September, vormittags 8 Uhr: Pontifikalamt im Dome; vormittags 9 Uhr: Generalversammlung im Saale des Stadthauses; mittags 1 Uhr: Festessen im Saale des Kath. Vereinshauses; nachmittags: Besichtigung des Domes und der Kirchen.

II. Tagesordnung der Generalversammlung am 17. September: Begrüßung; Vortrag des Herrn Kanonikus S. Staudhamer über »Die gegenwärtige Lage der christlichen Kunst«; Berichterstattung über Geschäfts- und Kassaführung und Bericht der Revisoren; Wahl zum Vorstande und Wahl der Revisoren pro 1908; Beratung über Zeit und Ort der nächsten Generalversammlung; Berichterstattung und Beschlußfassung über die eingelaufenen Anträge; Bericht über die Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. Der Vorstand bittet, Anträge schriftlich unter kurzer Begründung bis längstens 1. September an seine Adresse, München, Karlstraße 6, gelangen lassen zu wollen.

Anmeldungen und Wünsche betreffend Wohnung und Teilnahme am Festessen wolle man bis zum 12. September an den hochwürdigen Herrn Domkapitular und päpstl. Geheimkämmerer Dr. Sigm. Jos. Zimmern in Speyer richten. Die Einladung zur Generalversammlung wurde an die Mitglieder in der letzten Juliwoche versendet. Eine starke Beteiligung ist sehr zu wünschen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer; Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.

CHRISTLICHE KUNSTWERKE AUF AUSSTELLUNGEN 1906

Auf der heurigen Jahresausstellung im Glaspalast zu München finden sich folgende Kunstwerke christlichen Inhaltes: a) Gemälde: »Madonna mit Kind und Engeln« von Philipp Otto Schäfer; »Der hl. Franziskus unterweist seine Schüler« von Fritz Kunz; »Geburt Christi« von Matth. Schiestl; »Madonna mit Kind« von Biasini; »Der hl. Benno« von Joseph Albrecht; b) ein Karton »Engel mit dem Kreuz« von Kunz Meyer; c) Plastiken: »Pietà« von E. Fischer; Christusstatue von Georg Schreyögg; Medaillen (Firmung, Priesterweihe, Ehe) von Heinrich Wadere; Statuette »Hl. Georg« von Joseph Moest. Die Ausstellung der Sezession in München bringt eine »Flucht nach Ägypten« von Christian Speyer. Die Sommerausstellung in Düsseldorf enthält das Bild »Es ist vollbracht« von E. von Gebhardt, ein Triptychon »Maria mit dem Kind und Engeln« von Plückebaum. Die Sächsische Kunstausstellung in Dresden 1906 enthält ein Gemälde »Verspottung Christi« von Osmar Schindler; ein Aquarell »Die Ausgießung des hl. Geistes« von Karl Schönherr; zwei Reliefs aus der Christuskirche in Strehlen von Richard König, nämlich »Christus und der Jüngling zu Naim« und »Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen«; ein religiöses Grabmal für einen Knaben von Aug. Schreitmüller; ein Marmorrelief »Barmherzigkeit« von demselben Künstler. In den Räumen der Berliner Sezession fanden wir zwei eigentümliche Bilder von Maurice Denis: »Christus und die heiligen drei Könige« und »Anbetung«; dann »Christus im Grabe« von Franz v. Stuck; die »Geburt Christi« von Gauguin. Die Große Berliner Kunstausstellung (mit retrospektiver Abteilung) am Lehrter Bahnhof weist auf: »Maria im Gebet« von Bernhard Plockhorst; Entwurf (Tempera) zu einem Mosaikbild »Hauptmann zu Kapernaum« in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche von Max Seliger; ein Gemälde »Flucht nach Ägypten« von Charles Wilda; ein Bild, genannt »Der neue Tag« (Christus) von Ferdinand Zix; eine Plastik »Pietà« von Hubert Mennicken; eine solche von Otto Petri »Lasset die Kindlein zu mir kommen«; ein Grabdenkmal »Der göttliche Kinderfreund« von Heinrich Wadere. Etwas mehr, aber fast nur kleine religiöse Darstellungen waren in die retrospektive Abteilung geraten, nämlich: »Madonna« von Hans Canon; Zeichnung zu einem christlichen Kalender von Peter von Cornelius; vier Bildchen von Ernst Deger; ein »Segnender Christus« von E. v. Gebhardt; eine Zeichnung »Madonna« und acht Zeichnungen zum »Verlorenen Sohn« von Führich; drei Nummern von Geselschap; ein Gipsmodell »Pietà« von Ernst Rietschel; »Auf dem Wege nach Bethlehem« und »Bergpredigt« von Fritz von Uhde. — Auf der deutschen Kunstausstellung in Köln sind es die mittelalterlichen Meister, dann Ludwig Richter und Steinhausen, A. Nieder, D. Greiner, A. Pehle, Hafner, Württemberger, Sohn-Rethel, welche christliche Bilder beisteuerten. — Die Nürnberger Landesausstellung bietet, außer einer Abteilung alter religiöser Kunst, die Kreuzabnahme von Papperitz (Abb. Jhrg. II, H. 12); ferner eine Madonna von E. Blume, eine Pietà von W. Firle.

Gewiß eine geringe Ausbeute aus etwa 9000 Kunstwerken, welche den genannten Ausstellungen einverleibt sind. Auf der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung wurden, wie wir schon mitteilten, Abteilungen für katholische, protestantische und israelitische religiöse Ausstattung der Kultstätten eingerichtet. Wir werden hierauf des näheren zurückkommen.

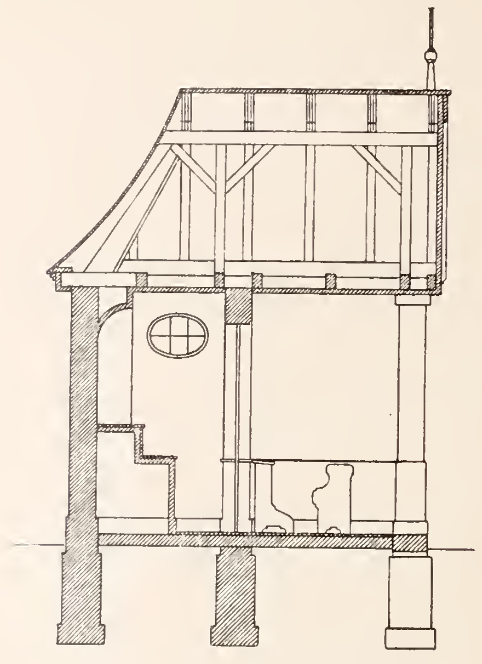
DÜSSELDORFER KUNSTBERICHTE

Pfingstausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen

Die Kunsthalle, die ihr fünfundzwanzigjähriges Bestehen am 30. Juni vormittags durch einen Festakt und abends durch eine gesellige Zusammenkunft der Künstlerschaft im »Malkasten« feiert, wird auch drei größeren Ausstellungen in diesem Jahre einen festlichen Charakter zu geben versuchen. Dabei wird ihr die Künstlerschaft und der kunstfreundliche Sinn der Düsseldorfer zweifellos gerne behilflich sein. Die erste dieser Ausstellungen ist, den alten Eröffnungstermin festhaltend, schon einige Wochen vor dem Festtage eröffnet worden, und ist auch in diesem Jahre eine Pfingstausstellung.[1]) Herkömmlich, wie der Eröffnungstermin, sind für diese Ausstellung manche besondere Eigentümlichkeiten,[2]) und diese lassen sie auch in diesem Jahre weniger ein Bild der Düsseldorfer Kunsttätigkeit sein, als eine herausgeforderte Gelegenheit zu Ankäufen, zunächst für die alljährliche Verlosung von Kunstwerken, möglicherweise auch für die städtische Galerie, endlich für jeden Kauflustigen. Mußte aber die vorigjährige Pfingstausstellung mit einer »besseren Gemäldehandlung« auf eine Stufe gestellt werden, so geht die diesjährige über diesen Maßstab im ganzen und in den meisten Einzelleistungen merklich hinaus. Daß darin eine besondere Festanstrengung der beteiligten Künstler zum Ausdruck komme, soll damit nicht angenommen sein; das wäre ja nicht einmal schön. Aber desto schöner wäre es, wenn die Pfingstausstellung die entschuldigende Bemerkung »es ist ja nur eine Verkaufsausstellung« in Zukunft immer weniger nahelegte und die diesjährige eine nachhaltige Wendung

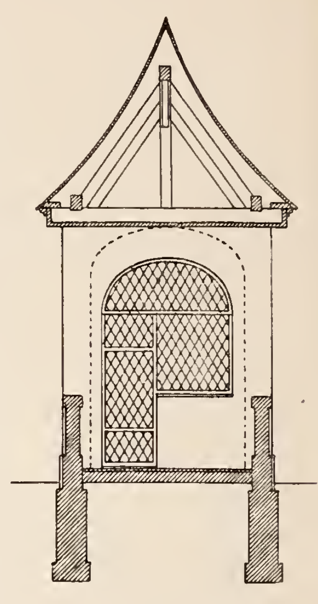
[1]) An diese wird sich eine »Ausstellung von Kunstwerken aus dem Privatbesitz in Düsseldorf« und im November eine »Jubiläumsausstellung der gesamten Künstlerschaft Deutschlands« anschließen.

[2]) S. Jahrg. I, H. 12, S. 278 f.



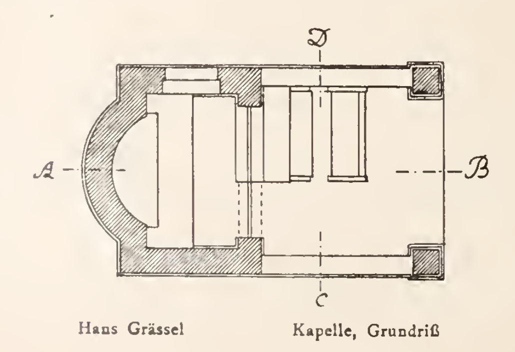
Hans Grässel Kapelle, Längenschnitt

dazu; wenn er sich nur von der ihn beengenden Sphäre künstlerisch losreissen möchte, wie er es in seinem Bilde »Es ist vollbracht«, das jüngst den Schulteschen Salon schmückte, getan hat! Das ist christliche Kunst, wie sie ihrem Namen entspricht. Doch nun zu einem kurzen Überblick über die Ausstellung! 145 Künstler, weit vorherrschend Düsseldorfer,[1]) erscheinen mit 220 Kunstwerken, darunter 18 Plastiker. Von den Ölgemälden (ca. 150) sind weniger als die Hälfte Landschaften; der Landschaft stehen diesmal fast ebenso viele Figurenbilder (darunter 23 eigentliche Genrebilder) gegenüber, während im vorigen Jahre die Landschaft bei weitem vorherrschte. Das Stilleben, Architekturbild, Tierbild ist nur gering vertreten, ebenso Porträt und Studienkopf. Fast verdoppelt hat sich die Zahl der Radierungen. Von Malerinnen brachten 6 Stilleben, von 4 sind auch andere Werke ausgestellt. Wie wenig sich die eigentlich christliche Kunst geltend zu machen weiß, ist bereits gesagt; die Gründe dafür liegen aber wesentlich darin, daß die Tafelmalerei aus den Kirchen so gut wie völlig verbannt ist. Elende, billige Farbendrucke nach älteren Werken und mehr noch nach neuesten, unwürdig süßlichen Fabrikentwürfen sind ein beklagenswerter Ersatz, wo überhaupt ein neues Tafelbild in einer Kirche aufgehängt wird, und auch das christliche Haus wird mit Farbendrucken überschwemmt. Wo ein Rest guten Geschmackes diese abweist, vermag die christliche Tafelmalerei gegen die Photographie mit ihren Begleit-Afterkünsten und, wenn es hoch kommt, gegen den Kupferstich nicht mit Erfolg anzukämpfen. Wo aber keine Nachfrage ist, die einstweilen auch nicht zu erwarten ist, da ist auch nicht auf Angebot zu rechnen. Selbst der monumentalen christlichen Kunst wird der Boden entzogen, wenn Anstreicherfirmen und Schablonen dem Künstler den Weg zu verlegen imstande sind; und wo ist das heute nicht der Fall?



H. Grässel Kapelle, Querschnitt

nach dieser Richtung bedeutete. Die »Koryphäen« mögen auch fürderhin ihre kollegialische Zurückhaltung üben, wenn nur die Ausstellenden desto freier und zuversichtlicher ihr bestes Können zeigen und im Ankaufe — jeglichem Geschmack und Ungeschmack, Rücksicht und Zurücksetzung Rechnung tragend — soweit es geht, eine Auswahl aus Gutem und Bestem sehen. Nun kann freilich in diesem Jahre noch keineswegs alles als Gutes oder relativ Bestes bezeichnet werden. Aus Farbenklexwagnissen, wie sie W. Ophey anbietet, muß echter Farben- und Formensinn sich noch gründlich herausarbeiten; noch irrt der Mut in seiner Kraft, wie er es bei großen Leuten getan hat; will Ophey etwas Großes schaffen, dann ist es Zeit, zur Klarheit zu kommen. Zwei Mitglieder der vorigjährigen unglücklichen »Welle« haben es zum Guten auch noch nicht gebracht; während der eine aber in seinem Seebilde kühn und in mancher Hinsicht nicht ohne Glück wellaufwärts fährt, leuchtet dem andern noch keine Sommersonne. Die drei Bilder ferner, die man allenfalls der christlichen Kunst im engeren Sinne zuteilen könnte, wären besser weggeblieben. Will eine christliche Kunst unter den heutigen Stürmen, Erschütterungen und Umstürzen, in festem Boden Wurzel fassend, ein starker Baum voll inneren höchsten und umfassendsten Lebens sein, dann darf sie mit solchen Leistungen nicht den Anfang machen wollen. E. v. Gebhard wäre die Kraft



Hans Grässel Kapelle, Grundriß

Unter den Landschaftsbildern ist dem »flandrischen Dorf« von E. Kampf eine hervorragende Stelle zu geben; die hageldräuende Gewitterbräune, die sich über das Dorf lagern oder es fortfegen will, die Bäume, die der ankündigende Wind schon niedergebeugt, die wuchtige Ruhe in Natur und Anbau, die der kommenden Dinge harrt, lassen das Bild erleben; wie wenig überzeugend ist dem gegenüber die angebliche »Sommerwolke« auf dem anderen Kampfschen Gemälde. M. Clarenbach bietet eine mäßig interessante Fläche »Vor dem Dorf«, während das Bild »Am Morgen« einen äußerst wirksamen Frühmorgenblick durch zarten Duft auf den spiegelklaren Fluß und die Stadt dem Beschauer hervorzaubert, wenn er sich von dem Bilde entfernt hinstellt, das aus der Nähe weißbestäubt erscheint; der Kunstgriff ist, wie gesagt, wirksam, aber zu öfterer Wiederholung ist er nicht zu empfehlen. Wetteifernd und durch virtuose Zeichnung der sich vielfach durchkreuzenden, gleichwohl harmonischen Linien, durch ein körperhaft klares Dämmerlicht und durch abendlichkühle Farbendurchdringung fesselnd, macht sich H. Hermanns »Abend-

[1]) Auch unter den Auswärtigen sind solche zu suchen.

dämmerung im Hafen« geltend, während Prof. A. Maennchens »Ein stiller Winkel« (Aquarell) durch allzu dämmerliche Indifferenz die Vorzüge nicht recht zur Geltung kommen läßt. Seltsam ist diesmal eine Art Rücksprung mehrerer Ausstellenden zu Maskeradeartigem und theatralischer Pose; als Studien mögen dergleichen Versuche hingehen, aber dabei müßte es auch bleiben. Mehrere Bilder aus dem Jägerleben, Versuche, die alten idyllischen Schäfereien in realistische Naturumgebung zu verpflanzen, eine Reihe von Genrebildern bewegen sich in dieser Richtung. Bei den letzteren wirkt dies Gezwungene besonders unerfreulich, wenn die Bilder das natürliche Maß des Genrebildes, das sich freilich nicht mit Zoll und Ziffer angeben läßt, überschreiten. Idee, Gehalt, kurz geistiges Gewicht, ist für das Schöne maßbestimmend; der geistige Inhalt des Genrebildes aber soll schnell erfaßt werden; nachher mag man sich gerne an der sinnigen Liebe und naiven Ausführlichkeit erfreuen, mit der der Künstler, sein ganzes Geschick zeigend, die Einzelheiten bis ins Kleinste ausgestaltet, wie das z. B. diesmal C. Mücke in seinen vorzüglichen Kabinettstückchen »Vaterfreuden« und »Mutterfreuden« tut. Während man bei diesen Bildchen die Freude der Eltern durch eine Kritik der gemalten Kinderköpfchen nicht beeinträchtigen möchte, kann man eine schärfere Kritik anderen Bildern ähnlichen Ideenniveaus gegenüber kaum unterdrücken. Selbst bei H. Angermeyers »Das Kindchen und der Puter«, in dem der Künstler mit viel Geschick und fast zu viel Überlegung die Farben ihr Spiel verfolgen läßt und in der Darstellung der Puter geradezu vortrefflich ist, gereicht die Größe des Bildes dem Ganzen zum Nachteil. — Vielversprechende Leistungen sind die Arbeiten von R. Bloos, A. Kaul, H. Otto und H. Reifferscheid; bei ihnen, und bei dem erstgenannten vielleicht am meisten, zeigt sich recht deutlich der bildende Wert der Radierung für den Maler; dieses Herausholen der Formengebung und selbst der verschiedenen durch die Nadel geschriebenen Farben- und Lichttöne aus der eintönigen Platte ist ein kräftiger Schutz gegen das bloß »virtuose« Aufstreichen der Wirkungen. Diese Wirkung aus der Tiefe zeigt sich bei dem Bloosschen »Auf der Lauer« vortrefflich. Doch kann die Radierung nicht alles tun; so wenig sie selber allzusehr ein Gemälde sein wollen darf — sonst wirkt sie silhouettenartig, wie etwa A. Kauls »Mühle«, ebensowenig darf das Gemälde auf die Farbe verzichten —, sonst wirkt es leicht sshlammig, wie etwa R. Bloos »Geländer am Rhein«, oder es führt zur Grisaille, jener Abart, die eigentlich stets einer Rechtfertigung bedarf. H. Ungewitter bringt eine solche Grisaille; aber weder mit ihr noch mit den beiden anderen grell umschriebenen und schlechte oder verblichene Farbendrucke imitierenden Bildern dürfte er aul dem rechten Wege sein, den schon sein »Auszug zur Hetzjagd« auf der vorigjährigen Pfingstausstellung zu verlassen anfing; der begabte Künstler würde sich auf den Pfaden echter und glaubhafter Natur in Landschaft und Gestalt gewiß mit mehr Glück bewegen, und der Beschauer seiner Bilder würde nicht zunächst einen Schrecken zu überwinden haben, sondern für Wertschätzung auch des einzelnen von vornherein gewonnen sein. Wen fesselt nicht in dieser gewinnenden Weise trotz des kleinen Formates und der treuesten Ausgestaltung jedes einzelnen Zuges der »Kopf eines Gelehrten« von Claus Meyer? Auch J. Goßens »Geburtstag«, wo dem kleinen Bilde durch die feine Ausbeutung des vornehmen Rot und die geistreiche Verwertung senkrechter Parallelen Größe verliehen ist, gewinnt und fesselt. A. Bertrands »Junge Bäuerin« und die Dame »am Tisch« betrügen nicht, sondern lassen den herangelockten Beschauer gerne verfolgen, mit welcher Überlegung, Sinnigkeit und Liebe da komponiert und ge-



HANS GRÄSSEL ÖLBERGKAPELLE

Vgl. die Abb. S. II

zeichnet worden ist. A. Frenz arbeitet in seinen beiden Gegenstücken »Minnesänger« und »Liebestrank« weiter in die mittelalterlichen Anschauungen hinein und diesmal bis ins Abenteuerliche; es kann dessen leicht zu viel werden, besonders wenn die Ausführung als solche sich vordrängt. Auch C. Plückebaum, der jüngst mit seinen ersten Darbietungen so gewaltig überraschte, und von dem wir in einem späteren Berichte werden zu sprechen haben, legt in seinem »Prinzessin und Hirtenjunge« das »Zuviel« nahe.

Hervortretende Leistungen bedeuten noch A. Baur's »Abschleppen der Fischerboote«, Joh. Funcks »Holländische Fischerfrauen«, J. P. Junghanns »Rast auf der Weide«, G. Mühligs »Feierabend« und »Vesper“, E. Pauls »Schmiede bei Gaslicht«, F. Reusings »Nach dem Frühstück«, C. Schultzes »Westfälische Heidelandschaft«, W. Titcombs »Rogation day«, R. Vogts »Eingeschlafen«. Das minder Hervortretende soll durch diese Aufzählung keineswegs als schlechthin minderwertig bezeichnet werden.

Als Radierer sind neben den bereits Genannten (R. Bloos, A. Kaul, H. Otto und H. Reifferscheid) noch W. Cleff, C. Felber, Prof. C. Forberg, F. Hollenberg, A. Liebmann, alle mit beachtenswerten Werken vertreten.

Nur sieben Aquarelle, teilweise in etwas großem Formate und von der gewohnten Aquarellbehandlung abweichend (von G. Hacker, Prof. A. Maennchen und A. Schlüter), eine Lithographie (von H. Otto), und eine Handzeichnung (von F. Vezin) treten den ca. 150 Ölgemälden und ca. 30 Radierungen zur Seite.

Die achtzehn Plastiker haben in ihren vierundzwanzig Werken durchweg Gutes gebracht, O. Aurich (in Dresden), G. Bochmann jr., Fr. Brahmstedt, Prof. Cl. Buscher, Fr. Cauer, R. Engelmann, C. Gei-

ling, A. Hagen, M. Hantelmann (in Hannover), J. Körschgen, J. Pallenberg, Prof. A. Straßer (in Wien), W. Vögele, auch A. Waterbeck (in Hannover), sie alle lernt man in ihren Werken schätzen; aber der wetterfeste Seemann, der seine Nase wie ein Bugspriet dem Winde entgegenbietet (G. v. Bochmann), die in höchster Meisterschaft modellierten und charakteristisch getönten Köpfe eines Bauernmädchens und eines jungen Mannes (Fr. Brahmstedt), der »Trauernde Jüngling« von F. Cauer, die als »Alte Geige« und »Numismatiker« bezeichneten Kleinbronzen von W. Hantelmann — welch glückliche, fein beobachtende, überwältigende Charakterisierung der beiden Personen und Situationen! —, J. Körschgens »Langhaariger deutscher Vorstehhund«, eine rasse- und pflichtbewußte Hundepersönlichkeit, J. Pallenbergs »Geier«, das sind und bleiben Meisterwerke, deren Gelingen den Urhebern Lohn, Ehre und erhebender Ansporn sein darf. Bone

DEUTSCHE JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG

Von Dr. H. SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

In den letzten Jahren häufen sich die sogenannten »retrospektiven« Ausstellungen; und gerade jetzt bringt wieder die »Große« in Berlin ebenfalls eine solche. Vorwiegend waren es ziemlich engbegrenzte Zusammenstellungen: so die vorjährige Porträtausstellung im Berliner Künstlerhaus und die diesjährige in Wien; so mehrfaches aus den letzten Jahren in Dresden; und vor allem die vorjährige Landschaftsausstellung in Berlin, reich an »Entdeckungen«. Die jetzige Berliner Jahrhundert-Ausstellung, welche ebenso die letzten hundert Jahre vor 1875 umfassen wollte, wie die Wiener die letzten hundert Jahre vor 1850, brachte weit über 3000 Ausstellungsobjekte und reichte damit natürlich weitaus nicht an die Aufgabe heran, die deutsche Kunst eines Jahrhunderts darzustellen. Solche allgemeine Aufgaben scheinen uns eine besondere Gefahr zu sein, da sie verleiten, einen Teil für das Ganze zu nehmen.

Dankbar müssen wir immerhin den Männern sein, welche mit vielseitiger Unterstützung die weiten Räume der Nationalgalerie so reichhaltig gefüllt haben, mit gut künstlerischer Auswahl und Anordnung. Zurückgestelltes soll für eine zweite Serie bleiben. Inzwischen sorgt eine zweibändige Veröffentlichung für das Festhalten der ersten.[1]) Zwei einander ergänzende Kataloge reichen doch nicht an die tatsächliche Fülle heran, zumal wegen der vielen Nachzügler.

Lebhafte Polemik hat sich um das Mehr oder Minder von Modernität entsponnen, hat aber die hauptsächliche Einseitigkeit der Ausstellung kaum bemerkt. Die Veranstalter brachten vieles aus fürstlichen Schlössern und aus Privatbesitz, zumal norddeutscher Orte, zusammen. Anscheinend ist es ihnen aber nicht eingefallen, auch die Schätze der Kirchen und Klöster in Anspruch zu nehmen; und die katholischen Familien, etwa in Westfalen, die wahrscheinlich viel Kunstobjekte bewahren, scheinen nicht eben reichlich herangezogen worden zu sein. So steht die christliche Kunst in einer traurigen Weise hinter derjenigen zurück, die ihr nicht gerade feindlich, aber doch ziemlich fremd ist.

Es würde ein leichtes sein, dieser Ausstellung nachzurechnen, welche Künstler in ihr fehlen. Weniger leicht ist es, speziell die fehlenden christlichen zu markieren. Wir nennen: E. Deger (1809—1885); F. Ittenbach (1818 bis 1879); A. I. I. H. Müller (1811—1890, d. i. der Apollinaris-Müller von Remagen; sein Bruder K. Müller, 1818 bis 1893, ist gut vertreten); G. F. Pfannschmidt (1819 bis 1887). Als Nahverwandte fehlen die beiden Dresdener H. Hofmann (geb. 1824, von Cornelius beeinflußt) und W. F. Pauwels (1830—1904). Von mehreren Vorhandenen ist gar wenig oder nur Weltliches da; dies sind z. Beispiel B. Genelli (1798—1868), die Brüder P. v. Heß (1792—1871) und H. M. v. Heß (1798—1863), und der klassizistisch religiöse K. W. Wach (1787—1845). Diesmal ist er meist mit fürstlichen Porträts vertreten. Wir schließen daran gleich die Erwähnung, daß hier zahlreiche bürgerliche Porträts in günstiger Weise erscheinen, darunter mehrere von älteren Literaturgrößen.

Die Ausstellung wurde als eine Sache des »Umlernens« der Kunstgeschichte gerühmt. Indessen war vieles schon durch die vorjährige Landschaftsausstellung erreicht; und was für Berlin neu ist, konnte man in Wien und sonst außerhalb Berlins schon kennen. Jedenfalls besitzt die Ausstellung einen nationalen Wert; der Glaube an den französischen Einfluß wird bedeutend erschüttert. Nur sind die deutschen Malerdichter, wie Cornelius, auch hier zurückgesetzt.

Jedenfalls sind unter den bekannten Größen mehrere, die neu hervortreten, was allerdings schon in den letzten Jahren vorbereitet war. Vor allem ahnten wohl auch feurige Bewunderer Feuerbachs kaum, zu welcher Auferstehung er es hier gebracht hat, und zwar nicht nur quantitativ; hervorgehoben seien die »Maria mit dem Kind« und zwei Dante-Bilder. Daneben kommt H. v. Marées aus Schleißheim und aus Privatbesitz. Von Älteren sind Dahl und Spitzweg, von Ältesten Graff, Koch, Kügelgen und mehrere Tischbein wirkungsvoll; Waldmüllers, der anscheinend mit jedem Jahre neu entdeckt wird, und österreichischer Porträtisten wie Amerling und Eybl nur kurz zu gedenken. Ganz besonders aber treten neu hervor die Berliner F. Krüger (1797 bis 1857) und K. Blechen (1798—1840) Noch mehr fallen Künstler von der Wasserkante auf. Vor allem F. Wasmann, doch ohne daß man seine religiöse Seite gewahr wird, für die vor kurzem seine Ausstellung zu Meran eingetreten ist (1805—1886). Neben ihm stehen Hamburger wie P. O. Runge (1777—1810, beispielsweise mit einer Ruhe auf der Flucht nach Aegypten) und J. Oldach (1804—1830, besonders mit seiner Zeichnung »Der verlorene Sohn«). Ähnlich überraschend ist K. D. Friedrich (1774—1840); unter seinen »eindrücklichen« Landschaften sind zwei mit einem Kreuz im Gebirge besonders anziehend. Ihm steht nahe G. F. Kersting (1783—1847). Der Hanauer F. K. Hausmann (1825—1886) erfreut auch durch einige wenigstens stofflich religiöse Bilder.

Die Verteilung der Bilder geschah in drei Stockwerken der Nationalgalerie und einem Ergänzungsraume des Neuen Museums, wo neben Gemälden vorwiegend zahlreiche Graphiken die Verlegenheit des Reichtums bereiteten. Den eigentlich christlichen Künstlern waren zwar ein bis zwei Räume speziell gewidmet, sonst aber mußte man sie aus Verstreutem zusammensuchen. Einigermaßen geschlossen traten die Nazarener auf; nicht sehr imponierend, da sie einerseits quantitativ benachteiligt sind, und da anderseits auch hingebende Verehrer die Abhängigkeit dieser Künstler von den alten Italienern störend empfinden. In der chronologischen Anordnung (die oben beginnt) fanden wir im zweiten Raume, der die Fresken aus der Casa Bartholdi trägt, die meisten von ihnen beisammen, einschließlich ihrer Porträts, die mancher für das Beste an ihnen halten mag. Es sind zwölf Künstler; wir müssen ihre Werke aus anderen Räumen dazunehmen. Am meisten und als ein besonderes Verdienst dieser Ausstellung leuchtet J. v. Führichs

[1]) Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit 1775—1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906; Auswahl der hervorragendsten Bilder. Mit einleitendem Text von Hugo von Tschudi. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1906. — 1. Teil, 20 Mark. — Der 2. Band erscheint im Herbst 1906. D. Red.

Wirken hervor; vielleicht daß J. Schnorr künstlerisch am höchsten steht. Sowohl Führich wie auch E. Bendemann (jener 1800—1876, dieser 1811—1889) malt »Trauernde Juden«; jener mehr innerlich, dieser mehr äußerlich. Von jenem fielen uns weiterhin in einer beinahe überwältigenden Weise auf: Triumph Christi und Gang Mariens über das Gebirge. Im erstgenannten Raume fand sich weiterhin einiges von P. v. Cornelius; E. Däge (1805—1883, nur »Die Parzen«); C. Engel v. d. Rabenau (wenige gute Porträts); desgleichen E. v. Heuß (1808 bis 1880); G. H. Näke (1785—1835, Biblisches, etwas schwächlich).

Quantitativ und qualitativ stand auch hier J. F. Overbeck (1789—1869) hoch. Ist zwar manches ein wenig gemacht und geziert, so bleibt doch die Größe seiner Innigkeit. Zwei Auferweckungen des Lazarus, in der Gruft und im Freien, geben Vergleichungen; eine Madonna mit dem schlafenden Kinde von 1811 ergreift; neutestamentliche Erzählungen interessieren. Unter den Graphiken waren von ihm zu sehen: Die Beschützer der Kunst; ein Christus auf der Wolke (Aqarell); unter mehreren Zeichnungen die eines Mönches.

(Schluß folgt)

ALT-DANZIGER MÖBEL

Von H. MANKOWSKI

Der deutsche Osten wurde verhältnismäßig spät christianisiert, und deshalb entstammen die dort noch vorhandenen christlichen Kunstwerke älterer Zeit einer jüngeren Zeit als die im deutschen Süden und Westen. Die ältesten Kunstdenkmäler dürften in den alten Klosterkirchen zu Carthaus, Zuckau, Oliva und in den Ordensstädten Danzig, Elbing, Thorn und Marienwerder vorhanden sein. In Danzig blühte im 16. und 17. Jahrhundert eine besondere Kunst im Möbelbau; die aus jener Zeit stammenden Gegenstände sind von sehr großer Kunstfertigkeit und beweisen, wie sehr das Leben mit der christlichen Religion zusammenhing, von ihr durchdrungen war. Auf den zierlichen Wendeltreppchen, Schränken, Tischen, Truhen und anderen Gegenständen trug das Figurenwerk fast ausnahmslos ein christliches Gepräge.

Wohl das älteste Möbelstück in Danzig, wenn nicht in der Provinz Westpreußen überhaupt, ist ein rein gotischer Schrank aus dem 14. Jahrhundert, der als Prachtstück in der St. Nikolaikirche zu sehen ist. Wohl wegen seiner bedeutenden Größe war er im Laufe der Jahrhunderte in die Rumpelkammer gewandert und vergessen worden. Niemand beachtete ihn, und die prachtvollen durchbrochenen Türen hatten schon stark gelitten. Das stilvolle Gesims fehlte fast gänzlich; die Türbänder und das kunstvolle Schloß waren abgerissen, und es hätte nicht viel gefehlt, so wären die noch vorhandenen Reste vernichlet worden.

Da kam noch zu rechter Zeit Herr Dekan Scharmer (seit Anfang Dezember 1905 Domherr in Pelplin) über das Wertstück längst vergangener Jahrhunderte und ließ es in Stand setzen. Von besonderer Schönheit ist das Maßwerk der beiden oberen Türfüllungen und der schmalen Seitenteile. Da ist nicht ein einziger Schnitt oder Stich verfehlt und bringt so natürlich das Ganze zu voller Geltung. Die erneuerten Bänder und ein kunstvolles Schloß fügen sich, nach alten Vorbildern gefertigt, harmonisch in das Gesamtbild, und gegenwärtig ziert dieses alte Möbelstück die Sakristei der genannten Kirche. Mit der gründlichen Wiederherstellung des Schrankes betraute Herr Dekan Scharmer den Bildhauer und Antiquitätenhändler Herrn Th. Habel in Danzig, aus dessen Magazin im vorigen Jahre eine kunstvolle Wendeltreppe, gleichfalls mit christlichen Sinnbildern geschmückt, ein antiker Kreuzfußschrank und Rokokostühle als Hochzeitsgeschenk der Provinz Westpreußen für das deutsche Kronprinzenpaar angekauft wurden.

Vor einiger Zeit erblickte ich in demselben Magazine zwei Alt-Danziger Schränke mit christlichen Symbolen. Beide Schränke sind aus massivem Eichenholze gefertigt, dunkel getönt und matt poliert bez. gebeizt. Glänzende Flächen liebten die Alt-Danziger Patrizierfamilien nicht.

Von solchen Alt-Danziger Möbeln sind nur noch wenige Stücke vorhanden. Die Gegenwart schätzt sie auch weniger und zieht Imitationen vor, welche Szenen aus dem Leben der Jagd und frohe Begebenheiten darstellen. Die wenigen, noch glücklich in die Gegenwart hinübergeretteten Möbelstücke sind desto wertvoller und legen Zeugnis ab nicht nur von der hohen Kunstfertigkeit unserer Vorfahren, sondern auch von ihrer tiefreligiösen Lebensauffassung.

EINE NEUE ÖLBERGKAPELLE

Der edle, liebenswürdige und allseitig hochbegabte Maler Joseph Schlotthauer (1789—1869) ließ um 1835 an der jetzigen Frühlingsstraße in München-Au eine hölzerne Kapelle bauen und in derselben eine von Bildhauer J. Fidelis Schönlaub (1805—1883) für seinen Freund modellierte und in Steinmasse gegossene Gruppe Jesu am Ölberg mit dem tröstenden Engel aufstellen. Da diese Kapelle ihrem Verfall entgegengeht, ließ der Stadtpfarrer bei Mariahilf, geistl. Rat Simon Knoll, auf seine Kosten, um den Betrag von ungefähr 4500 M., für die Ölberggruppe eine Kapelle aus Stein erbauen. Der städt. Baurat Hans Grässel in München entwarf den Plan (Abb. S. II u. III), der nahe der alten Kapelle in den städtischen Anlagen ausgeführt, vom Stifter der Stadt geschenkt und am 20. August v. Js. eingeweiht wurde. Der Magistrat übernahm die bauliche Instandhaltung. In ihrem vorderen Teil umschließt die Kapelle den mit Veroneser- und ungarischen Marmorplatten belegten Altaraufbau, auf dessen Predella die Schönlaubsche Christusfigur aufgestellt ist, während rechts oben die Halbfigur des Engels schwebt. Der nischenförmige Hintergrund ist liebevoll und sinnig gemalt. Vor dem schmiedeisernen Abschlußgitter ist ein kleiner Vorraum mit Knie- und Sitzbank. Den Giebel schmückt ein leicht polychromiertes Agnus Dei in Auftragarbeit. Die Pfeiler sind durch Brüstungen mit der vorderen Mauer verbunden. Das Dach ist mit rotgestrichenen Schindeln gedeckt, die Mauern mit grobem Strichverputz versehen und schwach gelblich getüncht. Die Kapelle ist sehr geschmackvoll an eine Baumgruppe und den vorbeiführenden Weg komponiert. — Vorstehende Angaben verdanken wir Herrn Bildhauer Aug. Prugger, der sich um die Ausschmückung der Kapelle sehr verdient gemacht hat.

ZU UNSEREN BILDERN

Unter den christlichen Künstlern der Gegenwart, die modernes Sehen mit persönlicher und edler Empfindung des Inhaltes harmonisch verbinden, zählt Fritz Kunz zu den Führenden. Wir gaben im I. Jahrgang S. 235, 251 und 260, ferner im II. Jahrgang S. 13 Proben seiner vornehmen, selbständigen und von Effekthascherei freien Auffassung und seines geläuterten Könnens, darunter zwei ausgezeichnete religiöse Werke: »Der hl. Franziskus von Assisi« und »Einzug der klugen Jungfrauen«. Auch berichteten wir von jenem köstlichen Zyklus aus dem Leben des hl. Franziskus, dem die Abb. S. 235 des I. Jahrganges entnommen ist. Wir versagen uns vorläufig, aus diesem Zyklus mehreres zu reproduzieren, weil eine farbige Ausgabe der ganzen Bilderreihe in

Vorbereitung ist. In vorliegendem Heft bieten wir die treue farbige Reproduktion eines kleineren Ölgemäldes »Römische Märtyrin«. Das Original wurde von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für die Verlosung des Jahres 1904 erworben und kam durch das Los in den Besitz des Herrn Kooperators Andr. Hundhammer. Es ist sehr fein im Ton, Antlitz und Hände sind zart beseelt. Ähnliche Vorzüge weist das kleine Ölbild auf, das wir auf S. 19 reproduzieren und das sich gewiß beim ersten Anblick aller Herzen gewinnt. Die beiden Profanbilder, das gemütvolle »Sabinische Volkslied« und der vorzügliche Bildniskopf einer »Römerin« (S. 18 und 21) sind geeignet, die hohe Meinung von der zeichnerischen und malerischen Tüchtigkeit des Künstlers zu bekräftigen. Kunz arbeitet gegenwärtig zu Freiburg in der Schweiz an einem kirchlichen Auftrag.

Ein ernst und groß angelegter Künstlercharakter war auch Constantin Meunier. Die Oberfläche und das bloß Gefällige — was sich bei leidlichem Talent leicht lernen läßt — befriedigte ihn nicht. Bezeichnend ist die Stelle in einem Briefe, den er auf seiner Reise in Spanien schrieb und worin er berichtet, er habe hier »wirklich charaktervolle, einfache und großartige Motive gefunden, wie sie sich für die große Malerei schicken« (Walter Gensel in Nr. LXXIX der Künstlermonographien von Knackfuß). Diese edle Kunstauffassung führte den Künstler im Zusammenhang mit seinem dornenvollen Lebensgang zu Themen der christlichen Kunst, und gerade zu solchen, in denen sich großer Ernst, ja unaussprechlicher Schmerz am besten veranschaulichen läßt. Die christliche Kunst verdankt ihm einige hervorragende Schöpfungen, die wir größtenteils in diesem und dem nächsten Heft veröffentlichen: den erhabenen Christuskopf mit dem von leisem Weh umschatteten Antlitz (S. 14), den weihevollen Christus am Kreuz (S. 17), das erschütternde Ecce homo (S. 13), das würdige Denkmal des P. Damien in Löwen (S. 15), den rührenden verlorenen Sohn, den Christus im Grab, die Pietà, die Nonne, den heiligen Hieronymus (Relief), den Christuskopf (Zeichnung).

Auf S. 1—5 geben wir einige Proben der originellen Kunst Meister Schwinds. Abbild. S. 1 ist das einleitende Blatt des Zyklus: »Von den sieben Raben und der treuen Schwester«. Inmitten des Bildes sitzt die Großmutter mit dem kleinsten Enkelkind auf dem Schoße und erzählt der aufmerksam horchenden Familie des Künstlers den Anfang des Märchens, der an der Rückwand in sechs Bildern dargestellt ist: 1. Eine Mutter hatte ein braves Mädchen und sieben Buben, die immer mehr zu essen wollten, als da war. Da fluchte sie ihnen. 2. Und schrie: »Ihr wäret besser Raben!« Da flogen sie als Raben fort, die Mutter fiel tot hin und das Mädchen blieb allein übrig. 3. Die lief den Raben nach bis in den Wald hinein, bis die Kräfte sie verlassen und sie am Wasserfall zusammenfällt. 4. Da fand sie eine gütige Fee, hob sie auf und ließ sich ihr Leid klagen, und als sie alles gehört, sagte sie zu dem Mädchen: 5. »Wenn du schwörst, sieben Jahre zu schweigen und schweigend sieben Hemden zu spinnen, wirst du deine Brüder erlösen.« 6. Sie hat das von Herzen geschworen und wohnte sechs Jahre in einem hohlen Baum und spann ungestört sechs Jahre lang schweigend. — Welche Fülle von Schönheit und Poesie ist schon in diesem Blatt allein, welcher Rhythmus geht durch die abwechslungsreiche Gruppe um die Erzählerin, an deren Seite wir den Genius der Poesie schauen!

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Konkurrenz. — Die Kurvorstehung Meran erläßt derzeit einen Wettbewerb für ein farbiges, illustriertes Plakat für den Kurort Meran. Es sind für die Entwürfe drei Preise im Betrage von Kr. 800, resp. Kr. 600 und Kr. 400 ausgeschrieben. Jede nähere Auskunft, sowie die Bedingungen der Konkurrenz sind durch die Kurvorstehung zu erhalten.

Vom Otto Heinrichbau des Heidelberger Schlosses Seit geraumer Zeit tobt der Streit, ob der Otto Heinrichbau in seinem jetzigen ruinosen Zustand belassen oder ausgebaut werden soll. Nun haben auch Geheimrat Wallot in Dresden und Baurat Cramer in Berlin Gutachten abgegeben. Wallot ist der Überzeugung, daß der Otto Heinrichbau ohne wesentliche Änderungen der gegenwärtigen Gestalt des Baues nicht auf eine Reihe von Generationen erhalten werden könne. Er hält dafür, daß es geboten erscheine, die wertvolle Fassade durch ein entsprechend hohes Dach vor der gänzlichen Zerstörung zu retten. Der innere Ausbau könne sich auf Herstellung der Teilmauern beschränken, nur im Erdgeschoß sei die Wiederausführung der Gewölbe zu empfehlen. Zu einem ähnlichen Resultat kam auch Baurat Cramer, der sich für Bedachung des ganzen Gebäudes, Abschluß der Fenster, Einbau neuer Decken und Erneuerung der Fassaden aussprach. Hierauf reichte der Stadtrat von Heidelberg an den Großherzog ein Immediatgesuch ein, um einen Aufschub in der Entscheidung der Schloßfrage und eine abermalige Prüfung zu erwirken. Im Gesuch wurde vorgeschlagen, ein öffentliches Preisausschreiben für die Erhaltung des Otto Heinrichbaues in seinem jetzigen Zustand zu erlassen. In der zweiten Kammer wurde Anfang Juli beschlossen, die von der Regierung zu Bauvornahmen geforderte Summe nicht zu bewilligen, ferner wurde dem Kommissionsantrag auf Erlassung eines Preisausschreibens für die Erhaltung des Otto Heinrichbaues zugestimmt. Die gleiche Stellung nahm hernach die erste Kammer der Landesstände ein. Der Finanzminister erklärte, daß die Regierung an ihrem grundsätzlichen Standpunkt festhalte; zur Erhaltung des Otto Heinrichbaues sei das Abtragen und Wiederaufbauen das schonendste Verfahren.

Kassel. — Die ausgezeichnete Gemäldegalerie in Kassel besitzt 21 Originalgemälde Rembrandts und damit die hinsichtlich des inneren Gehaltes nach Petersburg bedeutendste Sammlung von Werken des Künstlers. Diese Bildersind durch den Leiter der Galerie, Geheimrat Dr. Eisenmann, auf zwölf Wochen in einem einzigen Raum untergebracht, wodurch vergleichende Studien erleichtert werden.

Nürnberg. — Mit der bayerischen Landesausstellung ist eine ansehnliche Ausstellung für Kunst verbunden. Die eigens eingerichtete Abteilung für kirchliche Malerei auf der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg bietet den Forschern willkommene Gelegenheit zu ihren Studien. Es findet sich dort vielfach unbekanntes und noch unverarbeitetes Material zur Geschichte der Alt-Nürnberger Kunst.

Ausstellung deutscher Kunstwerke in Amerika. — Zum ersten Male soll eine Anzahl von Gemälden führender deutscher Künstler auf einer Wanderausstellung in Amerika geschlossen vorgeführt werden. Es wurden zu diesem Zwecke etwas mehr als 100 Bilder von dem Direktor der Albright Art Gallery in Buffalo, der einige Wochen in Deutschland weilte, ausgesucht und erbeten. Der Versand der Werke findet Mitte November von München aus statt; sie werden in Buffalo, Philadelphia, Chicago, St. Louis und Indianopolis gezeigt, möglicherweise auch noch in New-York, Boston und Washington.

Deutsche Kunstausstellung in London. — Der finanzielle Erfolg der heuer von der Kunsthandlung

Heinemann in München hoffnungsfreudig veranstalteten Ausstellung deutscher Kunstwerke in London war leider kein günstiger. Es waren 278 Werke der Malerei, Griffelkunst, der Plastik und des Kunstgewerbes ausgestellt.

Neuer Kirchenrestaurierungsverein. Am 5. Juli fand die konstituierende Versammlung eines neuen, über Anregung des um die Garstener Gobelins so hochverdienten Herrn Michel Blümelhuber, des Meisters der höheren Stahlschneidekunst, aus Steyr, ins Leben gerufenen Restaurierungsvereins für die Exbenediktiner-Stiftskirche zu Gersten statt, der unter dem Namen »St. Bertoldusverein« in Tätigkeit tritt, obwohl für selben seinerzeit der Name »Carlone-Gesellschaft« geplant war, was um so mehr eine gerechte Ehrung des genialen Erbauers Giovanni Battista Carlone gewesen wäre, der seine Mit- und Nachwelt mit so meisterlichen Werken bedacht hat. Zweck des Vereines ist die Erhaltung der noch vorhandenen Kunstdenkmäler in der Stiftskirche zu Garsten und Schutz des berstenden Monumentalbaues vor seinem gänzlichen Ruin. Mit der am 29. Juli stattfindenden Bertoldifeier wird der Verein in Funktion treten, die Statuten sind bereits von dem bischöflichen Ordinariate und der k. k. Statthalterei genehmigt worden.

J. H.

BÜCHERSCHAU

Rembrandt. Des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. (Klassiker der Kunst, Band VIII) Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt 1906. Gbd. M. 8.—.

Wir haben schon früher auf den zweiten Band der Klassiker der Kunst hingewiesen Er enthält Rembrandts Gemälde in 405 Abbildungen und einen gediegenen Text, eine biographische Einleitung von Adolf Rosenberg. Nach Erscheinen dieses Bandes war der Wunsch, auch die Radierungen Rembrandts in einer ähnlichen Ausgabe zu besitzen, allgemein. Dieser Wunsch ist durch den oben angezeigten Band erfüllt. Der Herausgeber Hans Wolfgang Singer hat recht, wenn er in seiner klaren, gediegenen Einleitung sagt: »Wer überall nach dem einen, besten aller Radierer fragen würde, würde wohl ohne Ausnahme den Namen Rembrandt von Rijn zugerufen bekommen.« Die Grundsätze, von denen sich Singer bei Ausscheidung der Rembrandt zugeschriebenen Radierungen in sicher echte, zweifelhafte und verworfene Blätter leiten ließ, sind sehr sachgemäß. — Wer sich in Rembrandts Kunst, soweit es aus Abbildungen geschehen kann, hineinleben will, dem leisten die Bände II und VIII der »Klassiker der Kunst« gute Dienste.

S. R.

Ein Jahrhundert deutscher Kunst. Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875 in der königlichen Nationalgalerie Berlin 1906. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1906. Preis 20 M.

Von Ende Januar bis Ende Juni währte die in obigem Titel bezeichnete Ausstellung. Sie war von erheblicher Bedeutung für die Kenntnis jener Periode, die zwischen dem Bruch mit dem Rokoko und dem Eintritt des Impressionismus liegt, und brachte manchem Künstler nachträgliche Anerkennung, der entweder vergessen oder unterschätzt oder überhaupt nie beachtet war. Als ein erfreuliches Resultat der Ausstellung ist das Prachtwerk zu begrüßen, das unter dem obigen Titel vom Vorstand der Jahrhundert-Ausstellung herausgegeben wird und in zwei Bänden nahezu alle ausgestellten Gemälde umfaßt. Der erste Band liegt bereits seit einiger Zeit vor. In Kürze berichtet Alfred Lichtwark über die Vorarbeit. Dann folgt der einleitende Text von Hugo von Tschudi, der von S. XIII an einen knappen, klaren Überblick über die Entwicklung der deutschen Kunst innerhalb des bezeichneten Zeitraumes gibt und die vertretenen Künstler zutreffend charakterisiert. Die 446 Illustrationen, darunter einige in Mezzotinto, sind alle gut, vielfach vorzüglich; sie sind nach der örtlichen Zusammengehörigkeit der Künstler in neun Gruppen geordnet. — Die Publikation kann warm empfohlen werden, sie trägt zur Hochschätzung unserer vaterländischen Kunst und zum Verständnis unserer heutigen Kunstverhältnisse bei. Von großem Vorteil ist sie für jedermann, der die Ausstellung selbst nicht gesehen hat und sich ein vollständiges Bild der deutschen Kunst des vorigen Jahrhunderts verschaffen will.

S. St.

Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient, von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg. Groß-8.o IX. und 535 S. 5. Aufl. Mit 177 Abbildungen und drei Karten. Freiburg i. Br. 1905. Herdersche Verlagsbuchhandlung. Preis M. 8.50; geb M. 11.50.

Zum fünften Male ist hiemit eine Reisebeschreibung in das heilige Land zur Ausgabe gekommen, die, wie wir entschieden behaupten können, einzig in ihrer Art ist und wohl auch bleiben wird. Bischof von Keppler tritt uns hier eben nicht als ein nüchterner, Tag für Tag registrierender Chronist entgegen, seine Reisebeschreibung ist nicht bloß eine trockene Aufzählung mehr oder minder interessanter Tagesereignisse; was sein feuriges, scharf blickendes Auge gesehen, seine hohe Phantasie erfaßt und verwoben, was ein mit reichem Wissen, besonders in den hier einschlägigen Gebieten, ausgestatteter Verstand produzierte, wird uns hier in fesselnder, ideal gehaltener Sprache erzählt und beherrscht unser Interesse bis zur letzten Seite. Keppler versteht es eben, im Besitze einer gründlichen Kenntnis der Geschichte des Morgenlandes, uns im Rahmen der Gegenwart längst vergangene Zeiten zu schildern und manchmal selbst einen scheuen Blick in ferne Zukunft zu werfen; man lese nur die mustergültige Schilderung des Verhältnisses des auserwählten Volkes Israel zu Ägypten und besonders den Pharaonen. Keppler versteht es auch in begeisternder und überzeugender Weise die Apologetik zu pflegen, wozu ihm gerade hier reichlich Gelegenheit gegeben ist. Keppler bietet uns sehr häufig einen trefflichen biblischen Kommentar zu Evangelienstellen, die wir schon oft gelesen, aber wohl noch nie in der Tiefe erfaßten wie der gelehrte hohe Verfasser der Wanderfahrten. Keppler zeigt uns auch hier sein umfassendes kunsthistorisches Wissen und weiß uns z. B. für die majestätische Größe und künstlerische Vollendung der ägyptischen Pyramiden zu erwärmen und zu gewinnen.

Dr. Pl.

Heinrich Friedrich Füger, der Porträtminiaturist von Ferd. Labau. Berlin G. Grolesche Verlagsbuchhandlung. M. 15.—

Die vorliegende, glänzend ausgestattete Schrift behandelt einen Meister, der bisher in weiteren Kreisen kaum dem Namen nach bekannt gewesen sein dürfte. Es ist dies der schwäbische Pfarrerssohn H. F. Füger, geboren 1751 in Heilbronn. Fügers größere Kompositionen, die sich in der akademisch-klassizistischen Manier bewegten, sind längst der verdienten Vergessenheit anheimgefallen, eine andere Seite seines künstlerischen Schaffens jedoch hat schon von jeher wenigstens die Aufmerksamkeit der Sammler auf sich gezogen. Füger war unter den Vertretern der für die Rokokozeit so charakteristischen Porträtminiatur einer der allerbedeutendsten, in Deutschland wohl der hervorragendste. Mit großer Liebe ist der Verfasser den in den verschiedensten, meist fürstlichen Sammlungen zerstreuten, reizenden, auf Elfenbein gemalten Miniaturen nachgegangen, und veröffentlicht im vorliegenden Werke

das erste vollständige Verzeichnis und zahlreiche Abbildungen der Porträtminiaturen Fügers. In der Tat, wenn man diese wunderzarten, mehr hingehauchten als gemalten Bildchen durchblättert, muß man dem Verfasser beistimmen, wenn er sagt: »Füger war zwar klein im Großen, aber groß im Kleinen.« Die beigegebenen Farben-Lichtdrucke bieten fast den unverkürzten Reiz der Originale, sie sind technisch das Vollendetste, was mir auf diesem Gebiete zu Gesicht gekommen ist. Ich möchte die vorliegende Schrift, deren Schwerpunkt nach des Verfassers eigenen Worten in den Abbildungen beruht, allen Verehrern der liebenswürdigen, anmutsvollen Kunst des Rokoko empfehlen. [D.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 6. — Die Entstehung der christlichen Basiliken. — Über die Historienzyklen der Sixtinischen Kapelle. — — Nr. 7. — Ein neuentdecktes Totentanzgemälde aus dem Mittelalter in der Berliner Marienkirche. — Die Entstehung der christlichen Basiliken (Schluß).

Zeitschrift für christliche Kunst. — H. 4. — Der Kruzifixus und die ersten Kreuzigungsdarstellungen. — Die ältesten Rosenkranzbilder. — Über die Emporen in christlichen Kirchen der ersten acht Jahrhunderte. — Eine alte Kopie des Gnadenbildes in der Franziskanerkirche zu Werl. — — H. 5. — Von der historischen Ausstellung in Nürnberg. — St. Ambed, Vilbed, Gwerbed zu Meransen in Tirol. — Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

Der Kunstfreund. — Nr. 6. — Das Rationale von Minden. — Ausschmückung der Pfarrkirche in Riezlern (Schluß). — Rembrandt. — K. k. Baurat Josef Hüter †. — — Nr. 7. — Die St. Valentinskirche in Obermais bei Meran. — Professor Michael Rieser †. — Die Kolossalstatue des hl. Bonfilius.

Christliche Kunstblätter (Linz). — Nr. 7. — Die Kunst ein Ausdruck des Geistes der Zeit (Forts.) — Ehemalige Klosterkirche in Garsten. — — Nr. 23. — Die neue Kirche in Kleinraming. — — Nr. 8. — Kirche in Garsten. — — Nr. 24. — Kirche in Kleinraming (Schluß).

Christliches Kunstblatt (Stuttgart). — Nr. 7. — C. Meunier. — Chor und Axenstellung der Kanzel. - Also kein Feind »der Orgelstellung im Angesicht der Gemeinde«. — Brauchen evangelische Großstadtkirchen noch einen kostspieligen Kirchturm? — Gedanken über Friedhofskunst. - — Nr. 8 — Rembrandts christliche Kunst. — Zum Kirchenbautag in Dresden. — Gedanken über Friedhofskunst.

Revue de l'Art chrétien. — 3me livr. — Un nouveau livre sur l'Art chrétien. — La vie d'un peintre vénitien au XVIe siècle (Lorenzo Lotto). 1er art. — L'Art chrétien monumental. — La vie de Jésus-Christ sculptée dans les portrails (5me art.).

Repertorium für Kunstwissenschaft. — 3. Heft. — Der Westbau der Palastkapelle Karls des Großen zu Aachen und seine Einwirkung auf den romanischen Turmbau Deutschlands. Nebst einigen Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der Kirchtürme. — Der Bildschnitzer Simon Lainberger von Nürnberg, ein Mitarbeiter Herlins. Nürnberger Altäre in Dollnstein (Mittelfranken) und Grottstadt (Unterfranken). — Zur Chronologie des Dürerschen Marienlebens. — Studien aus dem Germanischen Museum. — Adam Kraft und das sogenannte Männleinlaufen. — Guido von Siena.

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen. — 3. Heft. — Ein Madonnenbild Gerard Davids im Kaiser Friedrich-Museum. — Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance. — Studie zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei. — Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis. — Florentiner Trecentozeichnungen. — Zwei neuerworbene Reliefs des Luca della Robbia im Kaiser Friedrich-Museum. — Isaia de Pisas plastische Werke in Rom. Eine Verkündigung Botticellis in der Sammlung Huldschinski zu Berlin.

Die Kunst. — H. 10. — Die XI. Ausstellung der Berliner Sezession (II). — Die Große Berliner Kunstausstellung 1906. — Die Sommerausstellung der Münchener Sezession 1906. — Die dritte Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Weimar. — — H. 11. — Gotthardt Kuehl. — Die Popularisierung der Kunst. — Die »Scholle« im Münchener Glaspalast 1906. — — H. 12. — Anselm Feuerbach. — Die Kunst auf der bayerischen Jubiläums-Landesausstellung in Nürnberg — Die deutsche Kunstausstellung in Köln. — Die Karlsruher Jubiläumsausstellung.

Redaktionsschluß: 1. September 1906

MITTEILUNG DER GESCHÄFTSSTELLE, EINBINDEN BETREFFEND.



Verkleinerte Abbildung der Original-Einbanddecke.
Preis inkl. Vorsatz-Papier **M. 1.20** (mit Porto **M. 1.40**).

Es empfiehlt sich, um eine Unterbrechung der Paginierung des Hauptteils zu vermeiden, sämtliche Nummern der »Beilage« an den Schluß zu setzen.
(Titel und Inhaltsverzeichnis vor der ersten Kunstbeilage.)
Gebundene Exemplare des I. und II. Jahrganges können zum Preise je von **M. 14.—** nachbezogen werden.

DEUTSCHE JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG

Von Dr. H. SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Schluß)

F. Pforr (1788—1812) zeigte eine »Allegorie auf Overbecks und Pforrs Schicksal«. I. Schnorr (1794—1872) ist zwar manchmal etwas gar kindlich, hat aber mit einigem ganz Bedeutendes geschaffen: Der Reiterkampf auf der Insel Lipadusa (mit Seitenteilen christlichen Inhalts); Der heilige Rochus; Die Familie des Johannes des Täufers bei der Familie Christi, und anderes, wovon uns eine braune Zeichnung auffiel, die heilige Familie in sechs Personen darstellend. V. H. v. Schnorr (1764 bis 1841) war nur mit einem Selbstbildnis, L. F. v. Schnorr (1789—1853) mit Ritterbildern und anderem vertreten. P. Veit (1793—1877) hatte vorwiegend Bildnisse, das beste vielleicht das unvollendete von J. Veit und J. F. Overbeck; in den Graphiken eine Verkündigung.

Im Nazarenerraume fehlt E. J. v. Steinle (1810 bis 1886); an einer anderen Stelle sah man von ihm neben zwei bedeutenden Madonnen (auf den Ruinen Roms, und mit Kind) wertvolle Porträts; unter den Graphiken ein »Adam und Eva« und einen Christus, der zwei, über seiner Stola sich die Hände reichende Engel segnet, daneben zwei Heilige. In der graphischen Abteilung könnten noch viele Stücke genannt werden; beispielsweise von L. Passini (1832—1903) eine Messe, und besonders schön eine Verehrung des Allerheiligsten von Führich. Will man Begriffe dehnen, so könnten auch Friedrich und Runge und Wasmann als Nazarener im weiteren Sinne bezeichnet werden.

Wir wandern in der Ausstellung weiter, hinein in die mehreren Hamburger Räume. Zu den »Entdeckten« möchten wir noch rechnen: E. Speckter (1806—1835) mit Porträts und einem hervorragenden Werke: »Die drei Marien am Grabe«. Noch lassen sich nennen, mit verschiedentlichen Berührungen christlicher Welt: J. Gensler (1808—1845), J. Janssen, und etliches von dem genannten J. Oldach.

Reichere Ausbeute gewährt Österreich. Außer den schon genannten und einigen altbekannten Namen treten hier überhaupt und speziell für religiöse Kunst namentlich P. Fendi und J. Scheffer v. Leonhardshoff (1795—1822) neu hervor. Jener malte ein Begräbnis, eine kindliche Andacht und ähnliches; dieser eine heilige Anna, eine raffaelleske Madonna usw.

Ein Schüler des ersteren, F. Treml (1816—1852), mag wegen eines »Am Friedhof« genannt werden. Unter den pompösen Werken des Klassizisten H. F. Füger (1751—1818) interessieren uns neben Porträts auch Bilder aus der Messiade. Vereinzelt steht, Overbeckscher Art: J. Ender, »Die heilige Jungfrau.«

Zu den Hauptverdiensten der Ausstellung gehört das Aufleuchten von bedeutenden Nebenzentren der Kunst. Hamburg in erster, Wien in zweiter Linie; dann Weimar (schon durch die Landschaftsausstellung gewürdigt); weiterhin Dresden, wo F. v. Rayski (1807—1890) reichlich hervortritt; Frankfurt a. Main mit Landschaften u. a. und einem Aufbruch zur Kirche von F. Schlesinger (geb. 1833); endlich Stuttgart, wo G. Schick neben Bildnissen usw. eine Eva und T. Schüz (1830—1900) Erntebilder usw. bringt.

Wandern wir wiederum weiter, so gilt es zahlreiche gute Bekannte, wie den diesmal karg, aber gut vertretenen E. v. Gebhardt (geb. 1838). In einem zweiten nazarenischen Raum erscheint am bedeutendsten A. Rethel (1816—1859); von ihm, der auch bei Veit in Frankfurt a. Main gelernt hatte, erfreuen uns: Christus auf dem See, Mönch am Sarge, Predigt des heiligen Bonifazius, Der heilige Martin mit dem Bettler, und Studienköpfe; von ihm und dem uns sonst unbekannten Kehren heißt ein Bild: »Nemesis (eigentlich ein Engel) verfolgt einen Verbrecher.« In diesem Raume leuchtet der milde Glanz Steinles; er beherrscht auch die Kunst, ähnliche Gegenstände zu variiren. M. v. Schwind (1804—1871) erfreut hier in gewohnter Weise und speziell noch durch seinen Grabesritt Kaiser Rudolfs, welches Bild den Besuchern der Kieler Kunsthalle wohl unvergeßlich sein dürfte.

Der Schluß unserer Wanderung führt uns vornehmlich zu neueren Malern, die wegen des Grenzschnittes von 1875 meist nur mit Jugendwerken vertreten waren; man bekommt unsichere Eindrücke, z. B. auch von dem Porträtisten und Allegoristen H. Canon (1829—1885). Wertvoll präsentieren sich wiederum einige Künstler, wie W. Leibl; auch V. Müller (1829—1871) mag genannt werden. Von W. Trübner (geb. 1851) gibt es aus seiner noch nicht vergrünten Zeit u. a. einen Christus im Grabe, der aber mehr eine Studie für Anatomie und Verkürzung ist.

Neben der Malerei, die fast nur Staffelmalerei ist, und der unausschöpflichen Graphikensammlung ist noch ein wenig Plastik vorhanden. Am glücklichsten tritt hier W. v. Schadow (1789—1862) hervor; auch in der Graphik ist er gut vertreten.

Nochmal möchten wir für solche Ausstellungen dringend raten, sich mehr zu spezialisieren. In der Enge ist dabei Weiteres zu erreichen, als in der Weite. Sollte es aber gelingen, eine deutsche Jahrhundert-Ausstellung der christlichen Kunst, mit allseitiger Teilnahme der zugehörigen Kreise, zu veranstalten, so würden die von uns nur angedeuteten gemeinsamen Züge der hier gezeigten deutschen, oder vielmehr: norddeutsch-weltlichen Kunst voraussichtlich überraschend stark zu merken sein, während wir jetzt wenig Vergleich zu ihrer Erkenntnis besitzen. W. Steinhausen (geb. 1846), hier mit »Flucht nach Ägypten« und »Tod und Wandrer« vertreten, ist doch auch nur ein Glied in den Reihen religiöser Kunst.

KARLSRUHER KUNSTBRIEF

September 1906

A. Jubiläumsausstellung für Kunst und Kunstgewerbe

Wie ich schon in meinem letzten Kunstbriefe bemerkt habe, stellt sich die nunmehr im Markgräflichen Palais eröffnete Ausstellung badischer Kunst als eine Art Gegenpol zu der für nächstes Jahr in Mannheim vorgesehenen »Internationalen Kunstausstellung« dar. Daß die Künstler dem Mannheimer Plan nicht sympathisch gegenüberstehen konnten, muß jedermann einsehen, wenn man bedenkt, daß Mannheim zu nichts weniger veranlagt ist als zur Kunststadt. Und nun sollte es gar noch eine internationale Kunstausstellung beherbergen, wo mittelmäßige Ausländer (hervorragende werden kaum nach Mannheim gehen) den anerkannt tüchtigen deutschen Künstlern die wenigen Groschen Staatsankäufe abkapern.

Die am 28. Juli in Karlsruhe eröffnete Ausstellung, über die ich heute zu berichten habe, stellt sich dar als eine ausschließlich badische. Sie hat deshalb auch schon einen Vorzug: vollständige Geschlossenheit. Und doch führt diese landsmannschaftliche Harmonie nirgends zur Eintönigkeit; vielmehr läßt sich die Eigenart der betreffenden Gruppen (Künstlerbund, Kunstgenossenschaft) und einzelnen Künstler klar verfolgen. Sehr stark vertreten auf der Ausstellung ist das badische Kunstgewerbe und zwar, wie ich hervorheben muß, sehr vorteilhaft. Ich nenne hier besonders die Glasmalereien, entworfen und ausgeführt von Prof. Geiges (Freiburg), ferner die

Kunstverglasungen von Glasmalerei Drinneberg (Karlsruhe), darunter speziell »Bach im Winter«, eine in jeder Hinsicht sorgfältige Arbeit. Weniger gelungen in Entwurf und Ausführung ist ein von J. Kriebitzsch gemaltes Kirchenfenster, das wenig originelle Auffassung in der Behandlung der dargestellten Persönlichkeiten zeigt. Von den ausgestellten Kunststickereien mögen die von der Firma Joseph Krieg (Freiburg) ausgestellten Meßgewänder erwähnt sein.

Zahlreich waren die Werke, welche die Großh. Majolikamanufaktur ausgestellt hatte. Es ist eine bekannte und erfreuliche Tatsache, daß Thoma dort spiritus rector ist. Man merkt das auch hier sofort an den ausgestellten Kunstwerken, deren Entwurf zumeist von Thoma herrührt, während Wilhelm Süß die Ausführung übernommen hat. Ferner sei noch genannt ein ausgezeichneter »Wandbrunnen« von F. Dietsche, der gleichfalls in der Majolikamanufaktur ausgeführt wurde.

Auffallend schwach ist die Bildhauerei vertreten in Bezug auf Qualität. Man muß hier schon förmlich suchen, um tüchtige Leistungen zu finden. Als solche sind nur zu erwähnen eine Bildnisbüste in Bronze und ein Marmorrelief »Prometheus« von Hermann Volz, sowie die Büste und Statuette Hansjakobs von Fridolin Dietsche. Maximilian Württembergers Thoma-Büste, die gleichfalls zu den besseren Leistungen gezählt werden kann, ist schon auf weiß Gott wie vielen Ausstellungen herumgekommen. Von demselben Künstler sind noch zwei Reliefs in gebranntem Ton ausgestellt »Drei Handwerksburschen« und »Versuchung des hl. Antonius«, die beide gleich widerwärtig und häßlich in Bezug auf Auffassung und Ausführung sind.

Von der Bildhauerei, welche den schwächsten Teil der Ausstellung repräsentiert, gehe ich über zu der Malerei, welche naturgemäß den Hauptteil ausmacht. Sie bietet ein lebendiges Spiegelbild der modernen badischen Kunst. Vielleicht wäre es wünschenswert gewesen, daß die Jury ihres Amtes mit etwas größerer Strenge gewaltet hätte. Jedoch dieses Bestreben nach Weitherzigkeit ist entschuldbar, wenn man bedenkt, daß sich die leitenden Kreise hauptsächlich vor der an den Karlsruher und Mannheimer internationalen Ausstellungen gerügten Beschränkung hüten wollten. So ist denn die Ausstellung in jeder Beziehung umfassend, kein Landesteil kann sich über Benachteiligung beklagen. Selbstverständlich nehmen die Karlsruher Akademieprofessoren eine führende Stellung ein. Da ist vor allen Schönleber mit seinen zahlreichen Schülern, unter denen Walter Strich-Chapell wohl der talentvollste ist. Von ihm ist ein Bild »Blick ins Tal« ausgestellt, das die Vorzüge seines Meisters deutlich erkennen läßt. Unzweifelhaft die bedeutendste Stellung unter den badischen Malern nimmt Hans Thoma ein. Seine Gegner, deren es ehemals zahlreiche waren, sind jetzt auf eine verschwindende Minorität von Kunstliteraten zusammengeschrumpft, die sich nur noch bisweilen in Zeitungsfeuilletons Luft macht. Von ihm war ein prächtiges, sechsteiliges Weihnachtsbild ausgestellt, das jedoch seines dunkeln Tones wegen zur Reproduktion leider nicht geeignet ist. Ernst Schurth (Karlsruhe) hatte einen »Christus am Ölberg« geschickt, der hinter manchen seiner übrigen Schöpfungen um ein Beträchtliches zurücksteht. Unter den Landschaftsbildern sind eine ganze Reihe trefflicher Leistungen. Ich nenne »Sonnenschein im Ried« von Georg Tyrahn (Karlsruhe) sowie ein Tempera von Max Sieber »Sinkender Sonne Gruß«. Von demselben Künstler ist auch noch ein anderes Bild »Vor den Dünen« zu erwähnen.

Die Porträtmalerei hat in Karlsruhe in Propheter und Ritter ausgezeichnete Vertreter. Während Ritters Werke in der Auffassung denen Kaulbachs ähneln, geht Propheter völlig auf den Pfaden Lenbachs.

B. Ausstellung des Kunstvereins von Werken in Karlsruher Privatbesitz

Bei dieser Ausstellung, welche die Jahre von 1780—1880 umfaßt, wurden besonders badische Künstler, Angehörige der Karlsruher Kunstschule und solche, die sich längere Zeit in Baden aufhielten, berücksichtigt. Unter den Badenern war vor allem Emil Lugo mit fünf Bildern vertreten, worunter eine prächtige »Römische Campagna« und ein nicht weniger schöner »Hohlweg«. Der mit ihm geistesverwandte Thoma hatte dagegen nur zwei ältere, ziemlich geringe Bilder geschickt. Von Wilhelm Trübner war als Gegenstück zu dem Bilde in der hiesigen Galerie »Ave Caesar, morituri te salutant« ausgestellt, eine Dogge mit Fleischwürsten auf der Nase. An Defregger erinnern die prächtigen »Spieler« von Tutiné aus dem Jahre 1860. Schöne, zarte Zeichnungen der badischen Hofmalerin Marie Ellenrieder hängen neben einigen allzu genialen Kohleskizzen Leibls, der außerdem noch mit einem hübschen, mit Jägerhut gekrönten »Schädel« vertreten ist. An Genrebildern war kein Mangel; ich erwähne das bekannte Bild des Mannheimers Carl Hoff »Es war einmal ein König« nach Heine. Von Rudolf Gleichauf, einem Schüler Schnorrs, waren die vier Fakultäten (Universität Heidelberg), von Des Coudres, einem andern Schnorr-Schüler, ein Karton »Anbetung der Hirten« sowie eine kleine »Grablegung« ausgestellt. Unter den geborenen Karlsruhern fielen mir W. Volz mit einem drolligen Parisurteil und Ferdin. Keller mit einem wirkungsvollen Porträt des Malers Baisch auf. Überhaupt ist das Porträt durch mehrere Bildnisse Lenbachs und des Zürchers Füßli gut vertreten.

Von Künstlern, die in Karlsruhe wirkten, nenne ich hier vor allem Anselm Feuerbach mit einem großen, ruhigen »Frauenbildnis« und zwei Idyllen »Kinder am Wasser« und »Kinder am Springbrunnen«. Weiter wäre zu erwähnen sein Gegner, der ehemalige Galeriedirektor Karl Friedrich Lessing, dann Schirmer und Riefstahl, einst Direktoren der hiesigen Kunstschule. Die Tiermaler Viktor Weishaupt und Baisch sind mit schönen Kuhstudien, Kanold mit einer seiner italienischen Skizzen würdig vertreten. Von Kallmorgen bemerkte ich eine stimmungsvolle »holländische Landschaft«; von Kalckreuths Bildern war nur ein Aquarell »Ährenleserinnen« bemerkenswert.

Von Malern, die eigentlich nicht recht ins Programm passen, sind zu erwähnen der Klassizist Carstens mit »Apoll und die Musen«, dann sein Schüler Koch mit seinen panoramaähnlichen Gemälden, worunter die »Via mala« das bedeutendste ist. Auch die Romantik ist nicht vergessen in Preller und Rottmann und zuletzt, doch nicht als letzter, sei erwähnt Moritz von Schwind mit der Skizze zum Sängerkrieg und verschiedenen kleineren Sachen.

B. Irw

WIENER KUNSTAUSSTELLUNGEN

(Henry de Groux — Hermine Heller-Ostersetzer — Constantin Meunier)

Henry de Groux, dieser farbenprächtige Belgier, der die Technik der Farben wie kaum ein anderer beherrscht, hat eine große Kollektion seiner Werke bei H. O. Miethke ausgestellt. Verblüffend für die Augen weiß er, wie wenige andere, das Publikum zu fesseln. Vielleicht gewinnt er dadurch auch den Namen eines großen Künstlers, meiner Anschauung nach ist er nur einer jener Maler, die dem Zeitgeist huldigen und dem richtigen Geschmack des Publikums gerecht werden. Die feinsten Farbennuancen glücken ihm und jedes

seiner einzelnen Bilder wirkt für das Auge dadurch fesselnd. Über sein Leben weiß man nur Weniges und dieses Wenige ist eben nicht gut. Jetzt soll er in England verschollen sein. Daß er an Gedanken reich war, beweisen seine Werke, in denen so oft das Symbol die Übermacht gewinnt. Sein »Kuß«, »Der Eroberer«, »Der Heilige«, welcher an der Waldesquelle seine heißen Lippen netzt, »Eulen«, »Meduse«, »Komödianten«, »Das Stelldichein«, natürlich mit einer Mondlandschaft, sein blutrünstiges, höhnisch und dämonisch hingeworfenes »Massacre« mit dem blutigen, zerstückelten Christus unter Leichen und Trümmerhaufen, das allegorische »Memento mori!«, beweisen seinen Mystizismus. Auch »Christus« ist zweimal vertreten mit demselben Motiv als gekrönter, verspotteter Judenkönig. »Buonaparte« während seines Alpenüberganges umlodern die Berge wie Flammen. Von menschlicher Leidenschaft durchtobt ist seine »Venus victrix«. Ganz anders wird de Groux in seinen Bildern, die er den Hauptszenen aus Dantes Divina Commedia entnahm. Hier läßt er ganz seine Phantasie und das Symbol walten, besonders wie Virgil Dante die Unterwelt zeigt. Groß und schön mutet uns seine »Beatrice« an. Eigentümlich berührt uns de Groux durch seine landschaftlichen Szenen. Jede Höhe, jede Tiefe ist nicht ein volles Ganze, sondern Strich an Strich gibt, bringt er das Landschaftliche auf die Leinwand. Ein eigentümlicher Künstler, eigentümlich in der Auffassung, eigentümlich in seiner Technik, die rot, grün, blau, gelb zu einem glücklichen Wirrwarr verhilft.

In seinem zweiten Lokale bringt H. O. Miethke eine Auswahl von Werken Wiener Künstler. Sehr sympathisch berührt uns da Hermine Heller-Ostersetzer, eine Schülerin Kalckreuths. Stube und Landschaft ist ihr Metier. Manchesmal noch etwas starr, aber den guten Kern erkennt man doch überall. Ihr gelingen wohl die Matronen am besten, je älter solch eine Frau nun ist, desto besser für Hermine Heller. So das »Zündholzweib« und der »Winter«. Ihre »Goldfische«, das Stuttgarter Motiv »Im Tor«, die ganz gut herausgebrachte Stimmung in ihrem »Kindergarten« lassen noch Besseres von ihr erwarten. Aber ihre Kinderstudien sind matt, die gehören nicht öffentlich vor das Auge des Betrachters geführt. Franziska Esser-Reynier bringt eine gut getönte Herbststudie. Walter Hampel verflacht sich und Carl Fahringer mit seinen Tierstudien (»Eulen« und »Flamingos«) ist der alte treffliche Künstler geblieben.

Nun wurde auch in Wien die Constantin Meunier-Ausstellung eröffnet. Der Unterrichtsminister nahm die Eröffnung vor und der Hofschauspieler Josef Kainz sprach an den Stufen des »Denkmals der Arbeit« das Wildenbruchsche Gedicht »Die Arbeit«. Der große Tote verblüfft auch hier durch sein Lebenswerk.

Wien. Karl Hartmann

DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN KÖLN

Von HERIBERT REINERS

Der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, der sich die Förderung von Kunst und Künstlern in den dortigen Gebieten zur Aufgabe gesetzt, hat in Köln, nachdem er vorher in kleineren Unternehmungen seine Kraft erprobt, die erste große Ausstellung veranstaltet. Diese zeigt uns, daß gegenüber den beiden starken Zentren München und Berlin auch an den uralten Pflegestätten deutscher Kunst, den Ländern um den Rhein, noch heute ein selbständiges, reges Kunstleben herrscht. Sie zeigt aber noch mehr, sie zeigt, daß in diesen Ländern die deutsche Kunst blüht, was ich betonen möchte im Hinblick auf den starken französischen Einfluß, der sich vielfach in den beiden eben genannten Städten geltend macht, und das beste Prädikat, das man der Ausstellung meines Erachtens geben kann, ist dies, daß sie einen deutschen und selbständigen Charakter zeigt. — In den hübschen Anlagen der Flora sind die Gebäude zur Aufnahme der Kunstwerke errichtet nach den Entwürfen von Pankok, Behrens und Billing. Die Schöpfung des letzteren, das Hauptausstellungsgebäude, könnte wohl als typisch für den modernen Stil gelten, der Einfachheit und Zweckmäßigkeit mit einander verbindend, in ruhigen Linien und Flächen sich auslebt. Daß sich der Bau so geschickt der gegebenen Natur anpaßt, so daß das eine nur da zu sein scheint, um das andere zu heben, ist ein weiterer Vorzug. — Das Arrangement des Innern ist recht glücklich zu nennen und dem Tonwerte eines jeden Bildes ist nach Möglichkeit Rechnung getragen. Alle einzelnen Werke hier aufzuführen, ist unmöglich. Fast nur gute Erzeugnisse werden dem Besucher geboten und ich muß mich darauf beschränken, aus der stattlichen Zahl nur einige auszuwählen.

Betritt man das Innere, so begrüßen einen als erstes vier Fürstenbildnisse von Trübner. Der Künstler hat schon bessere Porträts geschaffen, wie auch sein hervorragendes Selbstporträt als Einjähriger hinreichend zeigt. Als vorzüglicher Bildnismaler präsentiert sich Bernhard Pankok in zwei vornehmen Stücken. Geschicktes Figieren eines flüchtigen Momentes, scharfes Erfassen des Individuellen und eine edle Farbenharmonie geben seinen Werken eine hohe Bedeutung. Bei manchen jungen Porträtisten merkt man den verderblichen Einfluß Lenbachs, von dem sie nur die saucige Malerei und nicht auch das tiefe Eindringen in die Persönlichkeit übernommen haben. Von den Bildnissen seien noch genannt das diskrete Porträt des Schmitz-Garvens, das farbige Werk des E. Weiß und das lebensvolle Bildnis des Malers Clarenbach von W. Schneider-Didam.

Soll ich unter den Landschaftern mit dem Künstler beginnen, der den Beifall des gesamten Publikums findet, so muß ich zuerst Hans Thoma nennen. Nicht nur, weil ein deutsches Gemüt uns aus seinen Schöpfungen anspricht, sondern weil sie schlicht, ehrlich und wahr, darum sind sie uns so lieb. Einfach ist der Linienfluß, einfach der Bau der Landschaft, einfach die Farbenzusammenstellung und doch nicht langweilig, weil wir hinter den luftigen sonnigen Werken eine heitere Persönlichkeit empfinden, die mit dem Auge und Herzen eines Kindes der Natur respektvoll, gläubig und treu gegenübersteht. Eine große Anzahl köstlicher Werke des lieben Altmeisters führt uns die Ausstellung vor, u. a. »Die Birke« mit dem duftigen Silberton, »Die Landschaft mit Pferden«, die den wohligen, frischen Waldesschatten unübertrefflich wiedergibt, das malerische edle »Steinhausenporträt« und der herrlichen »Bogenschützen« mit der interessanten Silhouette und der wunderbar weichen und zarten Fleischbehandlung. Im Vergleich zum freundlichen Thoma wirkt Steinhausen, den wir ebenfalls in mehreren Werken kennen lernen, schwermütig und ernst. Unter seinen religiösen Werken halte ich für das beste wegen der trefflichen Art der Erzählung, wegen des einfachen, ungesuchten Milieus die »Sameriterin am Brunnen«. Recht wirkungsvoll in der Gegenüberstellung der beiden Profile ist sein Christus und Nikodemus, jedoch schon bei diesem Werke, wie bei so manchem andern von demselben Künstler kann ich mich des Eindrucks des Manirierten nie ganz erwehren. Als starkes Talent gibt sich der Düsseldorfer Max Clarenbach in seinen niederrheinischen Winterlandschaften zu erkennen. Wie wunderbar und mit welch wenigen Mitteln hat er doch in seinem »Winter

an der Erft« den Charakter jener Gegend wiedergegeben. Auch der andere Schilderer des Niederrheins, E. Kampf, behauptet die einmal erreichte Höhe weiter. Seine Bilder üben in ihrer schlichten Komposition und den satten Farben einen großen Reiz aus. Deußer weiß vortrefflich die Töne einander anzupassen und in seinen Landschaften einen angenehmen Farbenakkord zu erzielen. Ludwig Dill, der mehrere Bilder in seiner bekannten Art bietet, massig und dekorativ, fesselt durch zwei gute malerische und lebensvolle Porträts aus seiner Jugendzeit. Schönlebers Wert muß im Tonigen gesucht werden, während Lugo die Koulissen-Landschaft kultiviert und zuweilen, z. B. in der »Sinfonia pastorale« gute Erfolge erzielt. Stimmungsvolle Bilder schafft Küstner, der durch Zusammenstellung eines dunklen Grün mit einem gedämpften roten Ziegeldach oder Mohnfeld wirkungsvolle Effekte erreicht. Farbig und wuchtig ist Andreas Dirks in seinen Marinestücken, die eine brillante Wolkenbehandlung auszeichnet; seine Dünenbilder könnten besser gebaut sein. Karlos Grethe bietet wieder einige seiner durch Dunst und Nebel geschauten wenig interessanten Hafen- und Industriebilder. Georg Darebner verbindet in seinen Bildchen Farbigkeit und geschickte Komposition. Vornehm und diskret erscheinen die Werke von A. Luntz und Göhler, hingegen Westendorp und Gabler bevorzugen eine farbreiche Palette. Robert Haug ist nicht nur ein vortefflicher Erzähler des Soldatenlebens, sondern auch ein vorzüglicher Landschafter. Der schwere Linienzug und die großen Massen lassen ihn im allgemeinen als einen melancholischen Charakter erkennen. Sonnig mutet dagegen Gregor v. Bochmann an mit seinen luftigen, weiträumigen Bildern. Mit der Entwicklung des Künstlers zur breiten, malerischen Pinselführung machen uns die ausgestellten Bilder gut bekannt. Als vornehmer Künstler präsentiert sich Joh. Cissarz, der auch den Entwurf zu dem meisterhaften Plakat geliefert hat. Er ist Zeichner und deshalb muß man an seine Gemälde von der linearen Seite herantreten. Prächtig dekorativ ist seine »Beethoven-Symphonie«, in der Blau und ein zartes Ocker als dominierende Farben köstlich zusammenstimmen und durch einen über sie ausgebreiteten Silberton sich dem Auge äußerst angenehm darstellen.

Zu den stärksten Talenten für Düsseldorf, sogar für die gesamte deutsche Kunst der Jetztzeit gehört der eminent malerische Gerhard Janßen. Man könnte ihn wohl den modernen Hals nennen, doch ist er damit noch nicht erschöpft. Brouwer und die anderen großen holländischen Volksmaler haben bei seiner Kunst Pate gestanden. Wie jene das niederländische, so hat er das niederrheinische Volksleben mit unübertroffener Meisterschaft geschildert. Er ist derb, aber man freut sich über seinen derben, urwüchsigen Humor und das sprühende Leben, das in seinen Bildern steckt. Das geniale Bild des Wiesbadener Museums, »Dolle Boel« vereint am besten seine künstlerischen Qualitäten. Wie er hier den Raum erfaßt, die Luft und das dämmerige Halbdunkel auf die Leinwand bannt, wie er die Figuren in ihrer Bewegung mit wenigen Strichen fixiert, sie zu Gruppen zusammenschließt und diese wieder untereinander verbindet, das alles ist von vollendeter Meisterschaft. Wie armselig wirken doch gegenüber einer solchen Raumbehandlung die Bilder des Claus Meyer »Der Spion« oder das rührselige »Das Bild des Vaters« mit der obligaten Träne!

Der vielgeschmähte und vielgelobte Hodler überrascht durch eine neue Schöpfung: ein weiblicher Akt in einer gebirgigen Landschaft. Was will das Werk, was soll es vorstellen? Ratlos steht das Publikum davor und sucht vergebens beim Kataloge Auskunft, aber der begnügt sich damit, die Nummer des Bildes anzuführen. Soll es dekorativ sein und ist es nur der gewiß vorzüglichen Zusammenstellung des leuchtenden Frauenkörpers mit dem dominierenden Grün des Hintergrundes wegen gemalt? Die Monumentalität, die sonst so viel an dem Schweizer Künstler gepriesen wird, habe ich vergebens in dem Bilde gesucht und besonders rechts die Hügellandschaft ist kleinlich und kraus. Zum Begriff des Monumentalen gehört doch zunächst das klar und bestimmt Gebaute, und das fehlt zum Teil in diesem Werke. Das Bild hängt im sogenannten »Deutschen Saale«, in dem alte und neue Werke deutscher Malerei zusammengestellt sind, um, wie der Katalog sagt, zu erproben, ob nicht dadurch allerlei Besonderheiten an modernen deutschen Bildern, die bei der Herrschaft des Impressionismus leicht rückständig erscheinen könnten, sich als wesentliche Merkmale deutscher Malerei zu erweisen vermöchten. Recht interessant ist die Verwandtschaft, die sich so zwischen Hodler und dem Meister des Ehninger Altars zeigt und die besonders in der Art der Verbindung von Figur und Landschaft zu suchen ist. Auch Sohn-Rethel zeigt in seinem »Knaben mit Schafen« deutliche Beziehungen zu den altdeutschen Meistern. Die »Auferstehung« von demselben Künstler ist wohl als mißlungen zu bezeichnen. Die Stilisierung im Horizontalen und Vertikalen gibt dem Bilde etwas Monumentales, aber auch etwas Steifes und Gesuchtes, welcher Eindruck noch verstärkt wird durch den Ausdruck und die ungünstige Stellung des Christus. Wie sehr sind doch in den engen Raum die Wächter gezwängt, wie schroff ist die Schulterlinie des hinteren von ihnen, wie hart die Überschneidung des oberen Grabrandes!

Unter den Radierungen ragen die Meisterwerke von Fritz Boehle hervor, die eine derbe, feste Strichmanier aufweisen und Schlichtheit und Größe in sich vereinen. Der »betende Bauersmann am Pfluge« reizt durch die stimmungsvolle Abendlandschaft, die der Künstler mit wenigen Strichen gezeichnet, und in der er Luft und Licht vortrefflich wiedergegeben hat. Eine feine Feder verraten die Zeichnungen von Franz Sattler. Ihn interessiert in erster Linie das Lichtspiel, dem er mit der größten Liebe und Sorgfalt nachgeht. Seine Arbeiten haben jedoch etwas zu Unruhiges, und man vermißt das Zusammenfassen von großen Licht- und Schattenmassen, das Leibl in seinen Radierungen so vorzüglich versteht und der dadurch einen so beruhigten Eindruck im Beschauer hervorruft.

Wie fast auf allen, ist auch auf der Kölner Ausstellung die Plastik ziemlich stiefmütterlich behandelt. Jedoch ist es ein erfreuliches Bild, das uns im großen und ganzen geboten wird. Auffällig stark ist die Tierplastik vertreten. Aug. Gaul, der geschickt das Charakteristische der einzelnen Wesen zu erfassen und wiederzugeben weiß, dabei eine große Vereinfachung der Formen liebt, J. Pallenberg und P. Nebel haben Gutes auf diesem Gebiete geleistet. Bernh. Scheven sucht einen allzu genrehaften Zug in die Plastik hereinzubringen und es wundert mich, daß die Jury solche Spielereien angenommen hat. Kowarzik hat in seiner schönen Gruppe »Adam und Eva« wohl zu viel an Überschneidungen und Achsenreichtum geboten. Das Bestreben, das G. Grasegger in seiner »Paradiesfrucht« zeigt, möglichst die gegebene kubische Form des Steinblocks, das Quadrat, zu wahren, ist gewiß anzuerkennen, wenn nur nicht dadurch die Figur so unklar geworden wäre und der Beschauer erst rund herumgehen müßte, um sich über die einzelnen Gliedmaßen zu orientieren. Derselbe Vorwurf der Unklarheit trifft auch Adolf Nieders »Taufe Christi«. Dergleichen Gruppen, wie auch die vorige, würden besser als Reliefs und nicht als Freiplastik behandelt. Lehmbrucks »Badendes Mädchen« ist unschön in der Silhouette. Wie hart wirkt doch das abscheuliche Dreieck zwischen den Beinen und ebenso das zwischen dem Arm und Oberschenkel. Eine gute Muskelstudie ist A. Mar-

zolffs »Bogenspanner«. Ein köstliches Werk hat Josef Moest in seiner »Gretl« geschaffen. Als Akt klar, in der Bewegung von einfachem, anmutigem Rhythmus, in der Auffassung zart und keusch, das noch erhöht wird durch die leise, diskrete Tönung, so stellt sich das Ganze als vollendet schönes Meisterwerk dar. Ein begabter Rodinschüler ist B. Hoettger, der nicht in bloßer Nachahmung seines großen Lehrers aufgeht, sondern auch starkes, eigenes Können an den Tag legt, wie zum Beispiel in dem weichen, lichtumflossenen »weiblichen Kopf«. — In die plastische Kleinkunst führt uns eine vortreffliche Plakettenausstellung ein, die zum Teil recht gute Werke aufweist. — Neben der Ausstellung von Porträts Kölner Bürger sei noch zum Schluß die Empireausstellung als besonders gelungen erwähnt, die den Besucher auf die Quelle des modernen Stils hinweist, und die das Gesamtbild angenehm und dankenswert vervollständigt.

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Recht bunt und lebhaft ging es zu, als bei Gelegenheit des deutschen Bundesschießens die fremden Gäste und Schützen ihren Geschmack auf dem ihnen naheliegenden Gebiete betätigen konnten. Ob es gerade richtig war, Scheiben- und Jagdbilder als spezielles Thema zu wählen, mag dahingestellt bleiben, immerhin ist es gefährlich für die Künstler, wenn sie wie hier, das Stoffliche mehr in den Vordergrund schieben als das rein Künstlerische. Es war daher alles auf Äußerlichkeit zugeschnitten und nicht auf herzerfreuende Kunst, die den Waidmann, den Schützen erheben konnte. Mitten in dem tollen Gewirr von süßlichen Dingen und Nichtigkeiten hob sich als ernste Leistung ein älteres Porträt Lenbachs ab, welches den Prinzregenten im Jagdkostüm darstellte. Ferner fesselten einige Tierstücke von G. Tooby, Herrmann-Allgäu und G. Rienäcker. Von Scheibenbildern erregten das meiste Interesse die Arbeiten L. Kirschners, von Landschaften Karl Küstner, A. Wex und P. J. Walch. Die im Parterresaal arrangierte Ex libris-Ausstellung litt an der Überfülle von banalen Dingen, die dazu noch überall starke Anlehnung an bereits dagewesene Kompositionen zeigten.

Gehaltvoller gestaltete sich die Wochenausstellung in der zweiten Augusthälfte. Eine große Serie teils umfangreicher, teils kleinerer Bilder des Belgiers Henry Luyten nahm den breitesten Raum ein und gewissermaßen auch das meiste Interesse. Nicht als wenn Luyten etwas Neues geboten hätte — im Gegenteil. Die Art seiner Malerei hat auch in München schon seit Dezennien Verbreitung gefunden und weist dieselbe auf das vielen gemeinsame Vorbild J. Israels' zurück. Im Banne dieses Meisters ist auch das große Triptychon, das beste Werk der Kollektion, geschaffen. Luyten versuchte zu der Szene im matt erleuchteten Raume des Mittelbildes, in welchem die Witwe trostlos verharrt, in den Seitentafeln durch das aufrührige, wild tobende Meer wirkungsvolle Gegensätze zu schaffen, um die Stimmung im Beschauer zu erhöhen. Von den weiteren Bildern dieses Künstlers waren als treffliche noch zu nennen, eine Frau mit Kind zwischen Getreidefeldern, eine großzügige Landschaft mit bukolischer Staffage und eine Meeresküste mit Fischern bei der Arbeit.

Das Gegenstück zu dem vorjährigen, für Kaiserslautern bestimmte Bild brachte Matth. Schiestl in der Anbetung der Hirten. Die Dimensionen sind auch bei diesem Gemälde dieselben wie bei dem ersten und soll ebenfalls in Betracht gezogen werden, daß das Gemälde in beträchtlicher Höhe vom Beschauer gewürdigt werden muß. Die Kunstvereinsräumlichkeiten, die speziell für Staffeleibilder geschaffen, sind ja für diesen Zweck wenig ausreichend; es kommt daher die große, von Schiestl gewollte und auch erreichte monumentale Wirkung dadurch nicht zur vollen Geltung. Das im Format des Triptychons gehaltene Werk zeigt im Mittelbilde die Mutter Gottes mit dem Kinde im Stalle. Anbetend nahen sich von beiden Seiten Hirten, welche von Engeln zur Krippe hingewiesen werden, es folgen Mädchen und Knaben, Mütter mit Kindern, um dem Erlöser Gaben des Feldes und der Bäume zu opfern. In sinniger Weise hat der Künstler hier naive Kindernaturen geschildert, wie sie mit großen, leuchtenden Augen dem Ereignisse zuschauen. Im wohltuenden Gegensatz hinzu schuf der Künstler in den kernigen Typen der Hirten Gestalten, so bieder und ehrlich, so deutsch empfunden, wie man sie nur noch bei den primitiven Meistern der schwäbischen oder tiroler Schule wiederfindet. Dabei geht Schiestl in der Betonung der Charakteristik und des Ausdrucks einen Schritt weiter als die Alten, indem er eine Verinnerlichung und Vertiefung des religiösen Moments auszuprägen bestrebt ist. Vollends in der Farbe erreicht er, trotz der energischen Betonung der Lokaltöne eine weiche harmonische Stimmung, die wohl auf dem dekorativen Prinzip der Alten fußend, eine eigenartige, ganz persönliche Note aufweist. Wie er da das Hellblau des Gewandes Mariä zu dem mannigfaltigen Braun der Hirtengewänder von Rot bis Gelbgrün und dies wieder zum Goldhintergrund der Landschaft hinüberführt, zeugt von einer ausgesprochenen, feinsinnigen Künstlernatur, von der wir noch manch Schönes auf dem Gebiete der christlichen Kunst erwarten dürften.

Franz Wolter

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Jahresmappe

Jene Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche die heurige (XIV.) Jahresmappe noch nicht erhielten, möchten wir daran erinnern, daß die Versendung erst nach Entrichtung der Jahresbeiträge (10 Mark) an die Geschäftsstelle (Karlstraße 6 in München) erfolgt. Statutengemäß trifft bekanntlich nicht die Vorstandschaft die Auswahl der Kunstwerke für die jährliche Vereinsgabe, sondern eine aus acht dem Vorstand gewöhnlich nicht angehörigen Herren bestehende und alljährlich wechselnde Jury, die sich folgendermaßen zusammensetzt: es werden von den Künstler-Mitgliedern aus ihrer Mitte zwei Architekten, zwei Bildhauer und zwei Maler gewählt; dazu wählt der Vorstand zwei Kunstfreunde, deren einer dem geistlichen Stande angehört. Jedes Jahr ergeht an die Künstler der Gesellschaft eine Einladung zur Einsendung von Abbildungen nach ihren Kunstwerken und aus den eingelaufenen Blättern wird die Auswahl vollzogen. Die jeweilige Jury ist in der Lage, anzunehmen, daß den Künstlern nur die Veröffentlichung der von ihnen vorgelegten Arbeiten erwünscht ist. Einseitigkeit oder Ängstlichkeit gegenüber den verschiedenen künstlerischen Richtungen der eingesandten Werke dürfte bisher noch in keinem Jahre die Juroren befangen gemacht haben. Die heurige Jahresmappe enthält zehn Foliotafeln in den besten modernen Techniken, 29 Abbildungen im Text und ein farbiges Titelblatt. Die Auswahl geschah durch die Juroren des Jahres 1905: Jakob Angermair, Georg Busch, Georg von Hauberrisser, Waldemar Kolmsperger, Fritz Kunz, Dr. Felix Mader, Balthasar Schmitt und Hermann Freiherr von Stengel. Den erläuternden Text verfaßte Dr. Friedrich H. Hofmann, Bibliothekar am K. Nationalmuseum in München. Zur Veröffentlichung gelangten Werke von den Malern: Franz Fuchs, Joseph Guntermann, Joseph Huber-Feldkirch, Kunz Meyer, Rudolf und Matthäus Schiestl, Alfons Siber; — von den Bildhauern:

Eduard Fischer, Valentin Kraus, Joseph Moest, Heinz Schiestl, Ignaz Weirich; — von den Architekten: Ed. Capitain, Joseph Schmitz, Wilhelm Schulte, Otto Schulz.

ERGEBNIS DER KONKURRENZ FÜR EIN HASPINGER-DENKMAL IN KLAUSEN

Am 29. August l. Js. versammelte sich im Saale des Gasthofes zur Rose in Klausen, woselbst die Modelle ausgestellt waren, die Jury zur Auswahl des besten von den vielen vorzüglichen Entwürfen, welche für das Haspinger-Denkmal eingelangt waren. An der Konkurrenz beteiligten sich 15 Tiroler Bildhauer, und wurde dieselbe allgemein als sehr gut beschickt und mit vorzüglichen Modellen vertreten bezeichnet. Insbesondere äußerte sich Herr Professor von Defregger, welcher der Jury angehörte, daß er schon lange Zeit keiner so gut beschickten und mit so vorzüglichen Entwürfen vertretenen Konkurrenz als Juror beigewohnt habe.

Die Jury bestand aus folgenden Herren: Prof. Franz v. Defregger, Prof. Otto Seitz von der Kgl. Kunstakademie in München und Karl Müller-Koburg, Besitzer zu Neidegg bei Klausen als Maler; Kais. Rat Josef Schmid aus Innsbruck als Architekt; Alois Winkler aus Innsbruck, Josef Bachlechner aus Hall und Franz Tavella aus Brixen als Bildhauer; und schließlich aus zwei Mitgliedern des Denkmal-Komitees, Bürgermeister Kargruber und dem k. k. Bergbeamten Joh. Innerhofer, Obmann des Komitees.

Die Jury fand geheim durch Abstimmung mittels Stimmzettel statt; die Modelle waren mit Mottos versehen und die Aussteller derselben den Juroren unbekannt. Das Resultat war folgendes:

Der Entwurf des heimischen jungen Künstlers Josef Piffrader erhielt die Ausführung; Herr Valentin Gallmetzer, Bildhauer in Klausen, den ersten und Heinz Schiestl, Bildhauer in Würzburg, den zweiten Preis. — Im nächsten Hefte bringen wir die Bilder des zur Ausführung kommenden und des mit dem ersten Preis ausgezeichneten Entwurfes.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Religiöse Kunstwerke auf Ausstellungen. Auf der Jubiläumsausstellung für Kunst und Kunstgewerbe in Karlsruhe befanden sich folgende Kunstwerke mit religiösen Stoffen: a) Gemälde: »Die Flucht nach Ägypten« von Friedrich von Amerongen; »Christus auf dem Ölberg« von Ernst Schurth; »Weihnachtsbild« (sechsteilig) von Dr. Hans Thoma; — b) Plastiken: »Anbetung«, Relief von Otto Feist; »Mutter Anna und Maria«, bemalte Holzgruppe von Valentin Peter; »Jugendlicher Johannes« und »Sankt Georg«, Büsten von Karl Kornhas; »Christophorus«, »Engel«, »Heilige Familie«, »Anbetung« und »Kreuzigung« (ovale Majolikaplatten) und eine »hl. Cäcilia« von Wilhelm Süß; »Christophorus«, Majolikaplatte von Hans Thoma; — c) Glasgemälde: »Hl. Johannes Nepomuk« von Fritz Geiges; zwei kleine Glasgemälde »Mutter Gottes« und »Mariä Verkündigung« von Alb. Zentner; — d) Kunststickerei: »Christuskopf« von Luise Glänz, »Barmherziger Samariter« und »Verlorener Sohn« von L. Giebeler, entworfen von Maler August Göbel. Die Zahl der ausgestellten Kunstwerke betrug 837.

Gleichzeitig mit der Jubiläumsausstellung fand im badischen Kunstverein (Karlsruhe) eine Ausstellung von Kunstwerken des 19. Jahrhunderts aus Karlsruher Privatbesitz statt. Von religiösen Darstellungen fanden sich daselbst unter 280 Nummern folgende: »Anbetung der Hirten« (Karton) und »Grablegung« von Des Coudres, »Paulus im Kerker« von Anselm Feuerbach«, Madonna von Moritz von Schwind, »Hl. Cäcilia« von Bildhauer Hugo Lederer.

Christus von Leo Samberger. Im II. Jahrgang veröffentlichten wir auf Seite 136 eine Reproduktion des Christuskopfes in Profil von Leo Samberger aus dem Jahre 1896. Von diesem hochbedeutenden Gemälde hat die Gesellschaft für christliche Kunst kürzlich eine tadellose Gravüre herausgegeben, die einen edlen Zimmerschmuck abgibt und sich als Geschenk oder für Sammler vorzüglich eignet. Es ist ein günstiges, tröstliches Zeichen für die Zukunft der christlichen Kunst, daß diese seelenvolle Schöpfung Sambergers, welche die hohe, monumentale Auffassung der Alten mit dem Können der Gegenwart vereinigt, die aber in der nur ein Jahrzehnt hinter uns liegenden Entstehungszeit unbegreiflicherweise schroffe Ablehnung erfuhr, sich jetzt allgemeinen Verständnisses erfreut. (Bildgröße 38×30 cm, Blattgröße 72×57 cm. Signierter Künstlerdruck auf Japanpapier M. 20—. Schriftdruck auf China. M. 10.—.)

Religiöse Ansichtskarten. Eine neue Serie reizender farbiger Ansichtskarten mit 25 religiösen Darstellungen nach Carlo Dolce, van Dyck, Dite, Botticelli, Bellini, Told, Francesco Francia, Schleibner, Franz Fuchs, Fritz Kunz und andern neuen und alten Meistern wurde soeben von der Gesellschaft für christliche Kunst hergestellt. Diese feinen Blätter geben mit den bisher erschienenen eine hübsche Sammlung. Der Absender solcher Karten macht dem Adressaten sicher Freude.

Die III. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, die heuer am 1. Juni im großherzoglichen Museum zu Weimar eröffnet wurde, umfaßt 243 Gemälde, 58 Plastiken und 57 Werke der graphischen Künste. Mit tüchtigen Werken sind vertreten Bantzer, Hodler, L. v. Hofmann, Graf Kalckreuth, A. Faures, Pietzsch, Leistikow, Theodor Hagen, M. Liebermann, Corinth, v. Stuck, Zügel, Hölzel, v. Uhde, Beckmann, Klinger, F. Behn, Hermann Hahn, A. Gaul, Taschner, Tuaillon. — Das Florentiner Stipendium mit Jahresaufenthalt in der Villa des Künstlerbundes erhielten: Beckmann, Dora Hitz und H. Schlittgen.

In Krefeld soll demnächst eine Ausstellung niederländisch-indischer Kunst stattfinden; eine Abteilung wird besonders der althindunesischen Kunst gewidmet sein.

Im Ausstellungslokal der Gesellschaft für christliche Kunst war kürzlich eine für den katholischen Männerverein Sendling bestimmte Fahne ausgestellt. Sie ist von Architekt Zeitler entworfen und wurde im Kloster der armen Schulschwestern zu München ausgeführt.

Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft. Vor 50 Jahren (28.—30. Sept. 1856) wurde diese Korporation, welche jetzt die größte Künstlervereinigung der Welt ist und an 3000 Mitglieder zählt, zu Bingen gegründet. Nach den Reformen der letzten Jahre wird der Hauptvorstand, der früher in allen deutschen Kunstzentren gewechselt hatte, nunmehr nur zwischen München und Berlin wechseln und hat jetzt für sechs Jahre seinen Sitz in München. Der letzte Delegiertentag (Juli vor. Js.) beschloß, von einer Festfeier anläßlich des 50jährigen Bestandes abzusehen und statt dessen das Jubiläum der ersten Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in München im Jahre 1858 mit einem Deutschen Künstlertag zu feiern.

Der christliche Kunstverein der Erzdiözese Köln versandte jüngst seinen Jahresbericht für 1904

und 1905. Der Verein besteht seit 1853. Im April 1906 legte Domkapitular Schnütgen, welcher dem Vorstand über 25 Jahre angehörte und längere Zeit Vorsitzender war, das Präsidium nieder; an seiner Stelle wurde Domkapitular Dr. Arnold Steffens zum Präsidenten des Vorstandes des erzbischöflichen Diözesanmuseums und des christlichen Kunstvereins der Erzdiözese Köln ernannt. Schatzmeister des Vereins ist Architekt Jakob Marchand in Köln.

Vom Dom zu Köln. Am Südportal hat die Verwitterung des Gesteins einen großen Umfang genommen. Die Ausbesserungen an diesem Portal werden auf 80000 M. veranschlagt.

Ulm. Am 19. September fand die Sitzung des Preisgerichtes über die eingelaufenen 64 Pläne zur Ausgestaltung des Münsterplatzes in Ulm statt. Der erste Preis zu 2000 M. wurde den Herren Wörnle und Fauser (Stuttgart) zuerkannt, der zweite (1500 M.) fiel an M. Vetter (Darmstadt), der dritte (1000 M.) an Professor Schuster (Stuttgart). Nach dem Projekt, das den ersten Preis erhielt, würde der Platz teilweise überbaut werden.

Professor Louis Braun, der bekannte Schlachten- und Panoramenmaler, feierte am 23. September seinen 70. Geburtstag in voller Arbeitsfrische.

S. M. der Kaiser betraute den Maler Carl de Bouché mit Entwurf und Ausführung eines großen Fensters »Einzug Jesu in Jerusalem« für den Dom zu Königsberg, ferner mit einem weitern Auftrag für die Liebfrauenkirche zu Liegnitz in Schlesien. In die letztere Kirche stiftete der Kaiser nämlich das 42 qm große Altarfenster, welches u. a. eine Szene aus dem Leben der hl. Hedwig veranschaulicht. Bekanntlich sind die sämtlichen Fenster des Kaiserchors in der Protestationskirche, von Carl de Bouché entworfen und ausgeführt, Stiftungen Ihrer Majestäten des Kaisers und der Kaiserin.

Maler Franz Thöne starb am 22. Juni an einem Schlaganfall. Er war in Wewer (Westfalen) geboren und bildete sich in Düsseldorf unter J. Gehrts aus. Zuerst widmete er sich mit raschem Erfolg der Genremalerei, später ging er zur religiösen Kunst über.

Der Tiermaler Christian Mali starb am 1. Oktober zu München im Alter von 73 Jahren. Er war am 6. Oktober 1832 zu Broekhuizen in Holland geboren. Sein Haus und das sehr beträchtliche Barvermögen von dem nur einige Legate wegfallen, vermachte er dem Münchener Künstlerunterstützungsverein.

Bildhauer A. Rüller in Münster arbeitet an einem Denkmal des Rhabanus Maurus, das vor der Kirche zu Winkel a. Rh. aufgestellt werden soll.

Mittelalterliche Wandgemälde wurden kürzlich in der Augustinerkirche zu Konstanz entdeckt. Sie sind jetzt freigelegt; die einen stammen wohl aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die andern aus späterer Zeit. — Auch in der alten Kirche zu Edenwecht (Oldenburg) hat man unter der Kalktünche Wandgemälde aus dem 15. Jahrhundert entdeckt, nämlich ein Jüngstes Gericht und ein Dreifaltigkeitsbild mit Maria. — Im Wiener Stephansdom wurden mehrere Deckengemälde aufgefunden, die mutmaßlich von Barth. Altomonte stammen.

Alte Wandgemälde wurden an den Langhausmauern der kath. Pfarrkirche zu Ottersweier in Baden anläßlich der Abtragungsarbeiten aufgefunden und zum großen Teil freigelegt. An der südlichen Wand sind die zehn Gebote, an der nördlichen die Apostel Jakobus und Jahannes und vermutlich einige Gleichnisse dargestellt. Die Malereien sind der Entstehungszeit nach dem Anfang des 16. Jahrhunderts zuzuweisen, wurden aber in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts zum Teil übermalt, zum Teil ganz erneuert.

Historienmaler Max Fürst beging am 15. Oktober den sechzigsten Geburtstag. Gebürtig in Traunstein, empfing er an der Münchener Akademie bei Johann von Schraudolph seine künstlerische Ausbildung. Im Dienste der kirchlichen Kunst, der er sich widmete, schuf der Künstler zahlreiche Altargemälde und schmückte mehrere Kirchen mit Fresken. Ihm verdanken u. a. die Kirchen zu Grabenstätt, Bergen, Vachendorf und das Bürgerspital zu Straßburg ihre malerische Ausschmükkung; gegenwärtig arbeitet er an einem großen Freskenzyklus in der St. Oswaldkirche zu Traunstein. Hervorragendes leistete Max Fürst auch als Kunst- und Kulturhistoriker. Wir dürfen ihn zu unserer Freude unter unsere Mitarbeiter zählen; im ersten Jahrgang veröffentlichten wir seinen Aufsatz: »Die gesellschaftliche und soziale Stellung der Künstler in ihrer geschichtlichen Entwicklung« und demnächst beginnen wir eine längere Abhandlung Fürsts über Peter von Cornelius und seine Fresken in der Münchener St. Ludwigskirche.

BÜCHERSCHAU

Kalender Bayerischer und Schwäbischer Kunst. 1907. Von Jos. Schlecht. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München, Karlstr. 6. Preis 1 M.

Dem Bunde mit Kirche und Vaterland verdankte die Kunst in den Zeiten ihrer höchsten Blüte ihren Glanz und besten Inhalt. Aber auch die großen Interessen der Religion und Kultur schöpften aus dem Bündnis mit der Kunst hohen Gewinn. Diese doppelte und in unsern Zeiten, wo die Kunst vielfach andere Wege geht, so wichtige Wahrheit predigen die Schöpfungen aus der Vergangenheit; sie zum Nutzen der Gegenwart den Gebildeten und dem Volke wieder mehr in Erinnerung zu bringen, dazu will der Kalender Bayerischer und Schwäbischer Kunst beitragen. Der Kalender, ein stattliches Heft in prachtvollem farbigem Umschlag und mit 26 schönen Textbildern, enthält gediegene Beiträge von mehreren Kunsthistorikern, wendet sich aber nicht etwa bloß an die Fachleute, sondern an jedermann in und außerhalb Bayerns, der sich für Geschichte und Kunst interessiert und eine belehrende Lektüre liebt.

Grienberger, Vasa et supellectilia liturgica, Taf. XVI—XXX, sowie der Schluß des Textes mit Titelblatt.

Von Grienbergers hervorragender Publikation über liturgische Gefäße und Geräte in modernem Stile ist nunmehr auch die zweite Hälfte erschienen, so daß das Werk jetzt komplett vorliegt. S. Heiligkeit Papst Pius, dem dasselbe vorgelegt wurde, hat dem Verfasser in herzlichen Worten sein Wohlwollen und seine Befriedigung aussprechen lassen und den Wunsch ausgedrückt, »es möge das schöne Werk weitgehenden Nutzen bringen und den erfreulichsten Erfolg haben«. Diese Anerkennung hat Prof. Grienberger sicherlich verdient, sollte es ihm mit seiner Arbeit auch nur gelungen sein, auf dem betreffenden Gebiet, wo das »kirchliche Stilelend« größer ist als irgendwo, eine Wendung zum Besseren wenigstens anzubahnen. Ganz besonderen Nachdruck legt der Verfasser mit Recht auf eine reiche, abwechselnde Materialiensprache, so daß die an sich so einfachen, manchem vielleicht zu einfach erscheinenden Formen durch die

Verschiedenartigkeit und durch verschiedene Behandlung des verwendeten Metalls, durch Einfügung kostbarer Edelsteine und Halbedelsteine, Kristalle etc. in der glücklichsten Weise farbig belebt werden. Vorzüglich gelungen scheint mir z. B. der Entwurf eines Reliquienbehälters (Taf. XVI), des Meßbucheinbandes (Taf. XX), der Leuchter (Taf. XXI), die Monstranz (Taf. XXVIII), der Ziertopf für Blumen (Taf. XXIX) und anderes. Manches entspricht freilich weniger. So scheint mir beim Altarkreuz (Taf. XVIII) die Einheitlichkeit des künstlerischen Gedankens zu fehlen, es sind hier mehrere Motive fast nur äußerlich aneinander gefügt. Das Vortragekreuz (Taf. XXII) kommt mir für den praktischen Gebrauch etwas zu zierlich vor, auch möchte ich an einem solchen das Christusbild nicht missen, existieren doch sogar liturgische Vorschriften, nach welcher Seite dieses Bild in dem oder jenem Fall zu wenden sei. Anderes entbehrt zu sehr jener Originalität, die im profanen Kunsthandwerk — oft sogar übermäßig — zu Tage tritt. Der eine Altarleuchter auf Tafel XXVI ist einfach »echt« romanisch und die angeklebte Eidechse — der Gedanke ist ja an sich ganz gut — läßt ziemlich zu wünschen übrig. Überhaupt ist das Figürliche auffallend schwach, so die vorkommenden Kruzifixus-Gestalten und besonders das Madonnenbrustbild beim Weihwasserkesselchen; auch die Tierbilder, die als Symbole oder Ornament auftreten, können meist nicht als gelungen bezeichnet werden. Übrigens ist ja dem ganzen Charakter des Grienbergerschen Werkes nach das Figürliche Nebensache. Mögen sich recht viele Kirchenvorstände aus diesem Werke überzeugen, wie sich die heiligen Gefäße und Geräte liturgisch und ästhetisch befriedigend in modernen Formen herstellen lassen, und mögen sie daraus die praktischen Folgerungen ziehen! Für Kunsthandwerker, die auch auf kirchlichem Gebiete tätig sind, dürfte Grienbergers Werk unentbehrlich sein. D.

Die Bibel in der Kunst. Nach Originalillustrationen erster Meister der Gegenwart. Erläuternder Bibeltext von Augustin Arndt S. J. — Verlag von Kirchheim & Co. in Mainz. Preis in Prachteinband 30 M.

Dieses hervorragende Prachtwerk (Groß-Folio) mit 97 Gravüren biblischer Szenen, auf das wir in Heft 2 und 9 des II. Jhrg. hingewiesen, liegt nun abgeschlossen vor. Wir werden ausführlicher darauf zurückkommen.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 8. Ein neuentdecktes Totentanzgemälde aus dem Mittelalter in Berlin. — Die gotische Kirche in Eglosheim.

Zeitschrift für christliche Kunst. — Heft 6. — Ein neues Flügelgemälde als Gedenktafel bei einem Familienfeste. — Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken. I. — Von der historischen Ausstellung in Nürnberg. II.

Christliche Kunstblätter. — Nr. 9 und 10. — Die Kunst ein Ausdruck des Geistes der Zeit. — Kirche in Garsten. 24. — Die neue Kirche in Kopfing. — J. Pigers Statuen zu Salzburg.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1906. Heft 1. — Mitteilungen: Koptische Altertümer im Germanischen Nationalmuseum.

Die Kunst. XXII. Jhrg., H. 1. — Die Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1906. — Die bayerischen Museumsverhältnisse. — Die Ausstellung bayerischer Kunst von 1800—1850 im Glaspalast zu München 1906. — Ein Schlußwort zur Deutschen Jahrhundertausstellung.

Kunst und Handwerk. — H. 11 u. 12. — Das Kunstgewerbe auf der Nürnberger Ausstellung.



WISSENSCHAFTLICHE VORTRAGSZYKLEN FÜR DAMEN

vom 8. November 1906 bis 16. März 1907 in München im Vortragssaal, Ottostraße 7

1. Se. Exzellenz Herr Dr. Freiherr von Hertling, kgl. Universitätsprofessor, Mitglied der kgl. Akademie der Wissenschaft: »Gesellschaft und Staat« (Fortsetzung und Schluß). Samstag 11—12 Uhr. 2. Herr Dr. Hermann Grauert, kgl. Universitätsprofessor, Mitglied der kgl. Akademie der Wissenschaft: »Leitende Ideen und führende Ereignisse in der Geschichte des 19. Jahrhunderts.« Jeden Mittwoch 11—12 Uhr. 3. Herr Dr. A. Knöpfler, kgl. Universitätsprofessor: »Kirchengeschichte (Fortsetzung), Der Kampf zwischen Christentum und Heidentum von Constantin bis zur Völkerwanderung.« Jeden Montag 11—12 Uhr. 4. Herr Dr. Fr. Walter, kgl. Universitätsprofessor: »Die Frau und die soziale Frage.« Jeden Mittwoch 5—6 Uhr. 5. Herr Dr. Arthur Schneider, Privatdozent an der kgl. Universität: »Gehirn und Seele.« Jeden Freitag 11—12 Uhr. 6. Herr Dr. Siegfried Graf Pückler-Limpurg, Konservator der graphischen Sammlung, Privatdozent an der Technischen Hochschule: »Die Gotik in Frankreich und Deutschland 1150—1400.« Jeden Dienstagabend 8—9 Uhr. 7. Herr Dr. Friedr. Wilhelm, Privatdozent an der kgl. Universität: »Bilder aus dem gesellschaftlichen Leben zur Ritterzeit.« Jeden Mittwoch 10—11 Uhr. 8. Herr Dr. phil. B. Expeditus Schmidt: »Das deutsche Drama im letzten Vierteljahrhundert.« Jeden Samstag 10—11 Uhr. »Goethes Faust mit einer Einleitung über die Faustsage.« Jeden Donnerstagabend 8—9 Uhr. 9. Herr Dr. Dimmler: »Die psychologischen Grundlagen des Christentums.« Jeden Donnerstag 11—12 Uhr. »System der Psychologie, II. Teil (Gefühl und Wille).« Jeden Samstagabend 8—9 Uhr. 10. Herr Dr. Claudius Freiherr von Schwerin: »Stellung und Einfluß der Frau im deutschen Kulturleben.« Jeden Dienstag 11—12 Uhr. 11. Herr Dr. Bruno Szelinski, Assistent im kgl. Laboratorium des Staates: »Chemie im Hause.« Jeden Freitag 5—6 Uhr. Prospekte und Anmeldungen bei Otto Bauer, Hofmusikalienhandlung, Maximilianstraße 5. Ebendaselbst wird die Teilnehmerkarte für einen Zyklus gegen eine Gebühr von M. 10.—, für jeden weiteren Zyklus gegen eine Gebühr von M. 1.— abgegeben. Außer diesem einmal zu erlegenden Betrag wird für jeden Vortrag eine Saalgebühr von 30 Pf. erhoben. Herren haben unter den gleichen Bedingungen Zutritt. Lehrerinnen und Studierende erhalten unentgeltlich die Teilnehmerkarte. Anmeldung schriftlich an das Lesezimmer des Münchener katholischen Frauenbundes, Ottostraße 7. Wissenschaftliche Sektion des Münchener katholischen Frauenbundes.

Redaktionsschluß: 12. Oktober.

EIN NEUER ORNAT

Die S. 72 abgebildete Casula gehört zu einem vollständigen Ornat, den Herr Geistl. Rat Niedermair, Stadtpfarrer in Dillingen, bei der Taubstummenanstalt daselbst in Auftrag gegeben hat. Der Besteller hat sich um die kirchliche Paramentik dadurch ein besonderes Verdienst erworben, daß er einen freischaffenden Künstler mit dem Entwurf in Form, Zeichnung und Farbe betraut hat, ein Beispiel, das, wie man wünschen muß, Nachahmung finden möge und geeignet ist, die Paramentik neu zu beleben. Zulange schon übt auf diesem Gebiete die Kunstanstalt und durch sie die Neugotik eine fast unbestrittene Herrschaft. Seitdem die Autorität eines Franz Bock — es war im Jahre 1856, als noch die Romantik die Gemüter gefangen hielt — die gotische Paramentik als allein echt »christlich-germanisch« erklärt hatte, beeilten sich spekulative Kunstanstalten, gotische Muster in großer Zahl bereitzustellen. Die so reiche, kostbare und dekorativ selbst wirkungsvollere Paramentik der Spätkunst geriet in Verachtung und sehr viel Wertvolles der Art fiel dem Modegeschmack zum Opfer.

Nun möchten wir freilich nicht dem Wechsel der Mode in dem Sinne das Wort reden, daß man, der Gotik satt, die Spätstile nachahme. Möge wenigstens die kirchliche Paramentik und Kleinkunst vor dem Schicksal bewahrt bleiben, alle Stilarten bis herab zum Biedermaier nochmals in schwindsüchtiger Neuauflage durchmachen zu müssen. Das Alte in Ehren, aber auf das Neue hat die lebendige Gegenwart das erste Anrecht, die in der Kunst mit dem Ausdruck anderer psychischer Grundstimmungen ringt, als es die nie wiederkehrenden vergangener Zeiten waren. Darum hätte man es auch im vorliegenden Falle nicht dabei bewenden lassen sollen, einen Künstler mit dem Entwurf und der Leitung der Arbeit zu betrauen, man hätte überdies an dem ursprünglichen Plane festhalten sollen, der eine moderne Schöpfung ins Auge gefaßt hatte. Freilich als erster Versuch immerhin ein Wagnis, um so größer, als es sich um eine umfangreiche und kostspielige Bestellung handelt. Indes wurde von vornherein durch die Wahl des Künstlers der Gefahr, daß eine schwächliche Nachahmung entstehe, die Spitze abgebrochen, und innerhalb des Rahmens, daß der Entwurf in Übereinstimmung mit der Dekoration jener Kirche, für die der Ornat bestimmt ist, den Charakter des Spätbarock erkennen lassen solle, behielt der Künstler freie Hand.

Augustin Pacher in München, den Freunden der christlichen Kunst wohlbekannt als hervorragendes dekoratives Talent, als ein Künstler, der, auch wo er im Kothurn der alten Stile einhergeht, modernes Stilgefühl seinen Schöpfungen einzuhauchen weiß, hat den Ornat entworfen und die Ausführung mit warmer Hingabe geleitet. Die Ausführung selbst ruhte in nicht minder bewährten Händen. Die Taubstummenanstalt in Dillingen, deren Tüchtigkeit auf dem Gebiete der Paramentik seit Jahrzehnten anerkannt ist, hat mit diesem Ornat das schönste Ruhmesblatt der Statistik ihrer Leistungen eingefügt. Mit einer nur Ordensfrauen eigenen Unterordnung der eigenen Persönlichkeit sind die ausführenden Kräfte auf die Intentionen des Künstlers eingegangen, verständnisvoll eingegangen, wie es nur langjährige Kunsttradition auf diesem Arbeitsgebiet ermöglichte; mit hingebender Liebe haben sie an dem Werk gearbeitet und ihre Aufgabe mit bewundernswerter Akkuratesse, Sauberkeit und Solidität gelöst. Casula und Pluviale waren heuer in Nürnberg ausgestellt und gereichen ebenso der Anstalt zur Ehre, wie der Ausstellung zur Zier.

Es sei eine kurze techniche Erläuterung der abgebildeten Casulastickerei beigefügt. Der Mittelstab-Grund — Goldstoff — zeigt ein Gitterwerk in Silberlahnstickerei, die Rosetten darin sind in Silberbouillonstickerei ausgeführt, die blattumwundenen silbernen Borten des Stabes in Sprengarbeit. Das Band- und Laubwerk, von dem der Stab oben und unten eingefaßt wird, hebt sich in flitterumsäumter Anlegarbeit und in Sprengarbeit von dem hier in Korbstich ausgeführten Goldgrund ab. Die Seitenteile tragen auf gelblich-weißem Seidenmoirée eine Silbereinfassung in Spreng- und Bouillonarbeit auf Korbstich und als Füllung Blumen in bunter Seidenstickerei, teils in satten, teils — zur Ausgleichung — in gebrochenen Farben, dazu Rankenornament, das in dreierlei Nuancen von feinem Blaugrün spielt; die Ausstrahlungen der Blumen sind in starken Goldbouillons ausgeführt. Sinnig und besonders zart wirkt das Vergißmeinnicht-Kränzchen, von dem zwei Hälften zu Seiten des Stabes sichtbar werden; es bildet namentlich auf den größeren Buntstickereiflächen, wie am Vespermantel, obwohl auch hier nur viermal wiederkehrend, ein sehr gefälliges Motiv.

Am Vespermantel ist als originelle und sehr glückliche Neuerung hervorzuheben die organische Verbindung der Kappa mit den breiten Saumstreifen des Vorderteils; die Kappa ist nicht, wie sonst überall, als gesonderter Bestandteil äußerlich angefügt, sondern entwickelt sich in sehr ansprechender Form aus dem Saumstreifen. Auf der heurigen Ausstellung in Nürnberg wurde der Ornat mit der goldenen Medaille prämiiert. A. Schröder

DIE DRESDENER KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG 1906

Von JOS. MAR. COBÖKEN

Selten dürfte eine Ausstellung so aus einem Gusse erscheinen, wie die diesjährige Dresdener Kunstgewerbeausstellung. Ihr weitaus überwiegender Teil gilt jenem Zweige des Kunstgewerbes, der neuerdings den Namen Innenarchitektur führt und den man in Dresden sehr glücklich als Raumkunst bezeichnet hat. Über die Ziele, die der Ausstellungsleitung dabei vorgeschwebt haben, sagt sie: »Es sind Aufgaben der verschiedensten Art, festliche und streng praktische, private und öffentliche, luxuriöse und einfache. Bald steht der Beschauer vor Luxusräumen, die Wesen und Eigenart eines bestimmt geprägten Künstlers zur Schau zu tragen bestimmt sind und die deshalb weder typisch sein wollen, noch können, bald vor Lösungen, die gerade versuchen eine typische, ihrem Wesen nach möglichst allgemein brauchbare, künstlerische Sprache für ähnlich immer wiederkehrende Aufgaben zu finden. — So rollt sich ein sehr mannigfaches, vielleicht uneinheitlich erscheinendes Bild vor dem Beschauer ab; das Gemeinsame liegt in der Absicht. In der Absicht eine Aufgabe zu lösen, nicht nach vorhandenen Rezepten, sondern nach einem Rezept, das sich ergibt aus drei Bedingungen: dem Wesen des Zweckes, dem der Raum dient, dem Wesen der Materialien, die in ihm verwandt wurden und dem Wesen des Menschen, der ihn schuf.«

Wir glauben, daß der weitaus größte Teil der Besucher bei aller Würdigung dieses Rezeptes eine vierte Ingredienz vermißt hat, und diese lautet: Das Wesen und Wohlbehagen dessen, der die Räume bewohnen soll. Gewiß, es ist viel Schönes und vom künstlerischen Standpunkte aus Anerkennenswertes geschaffen worden, aber die erdrückende Mehrzahl der ausgestellten Räume löst die Empfindung aus: »Sehr schön, sehr zweckentsprechend! aber darin wohnen — um keinen Preis!« Das Wesen des Zweckes ist eben zumeist verkannt worden — und hier scheint uns ein Fehler in der gesamten modernen Richtung der Innenarchitektur zu liegen; man hat immer nur das Objekt, Zweck und Schönheit des Raumes, im Auge und vergißt darüber das Subjekt: den Menschen, dem man ein behagliches Heim schaffen



JOS PIFFRADER P. HASPINGER
Zur Ausführung bestimmter Entwurf

soll. Über dem Gebrauchszweck des einzelnen Stückes stellt man den Gebrauchszweck des Ganzen, Bewohnung durch schönheitsliebende Menschen von Fleisch und Blut, gänzlich in den Hintergrund. Alle Einheitlichkeit in der Ausstattung, alle auf Stimmung berechneten Licht- und sonstigen Effekte ändern nichts daran, daß der Mensch in seinem Heim neben Zweckmäßigkeit und Schönheit auch dasjenige sucht, was der uns Deutschen besonders liebe Begriff Gemütlichkeit besagt. Eine solche kann innerhalb extremer Zweckformen nicht aufkommen, bei aller Güte des verwandten Materials, bei aller Schönheit im einzelnen. An der letzteren fehlt es allerdings auch hie und da, und die Sucht nach reinen Zweckformen einerseits, nach gänzlich Neuem anderseits hat zu seltsamen Verirrungen geführt. Die Extreme überwiegen, und doch kann nur weise Mäßigung im Vereine mit enger Anlehnung an die praktischen Bedürfnisse zu erfreulichen Resultaten führen.

Übrigens ist fast ausschließlich echtes Material verwandt, und man hat selbst von der Verwendung von Fournieren Abstand genommen. Ob indessen die Forderung der Echtheit des Materials sich in die Wirklichkeit übertragen lassen wird, steht auf einem anderen Blatte und in dieser Hinsicht scheint man auch das Wesen des Zweckes vielfach mißverstanden oder ignoriert zu haben.

Eine Bestätigung unserer weiter oben ausgesprochenen Ansicht scheint uns der Umstand zu bilden, daß diejenigen Räume, die nicht direkt als Wohnräume in Frage kommen, durchweg eine außerordentlich glückliche Lösung gefunden haben. Dahin gehört das Arbeitszimmer des Regierungspräsidenten von Bayreuth, der zugehörige Repräsentationsraum, ein Amtsgerichtssaal, Standesamtszimmer, Sitzungszimmer verschiedener Körperschaften usw. usw. Derartige Räume, in denen Zweckmäßigkeit in erster Linie in Frage kommt, bei denen ein etwas steifer Gesamteindruck mit dem Wesen des seiner Wichtigkeit bewußten Bureaukratismus unzertrennlich erscheint und bei denen harmonische Farbenschönheit das Komplement bildet, sie alle wirken äußerst günstig, und ein gewaltiger Fortschritt gegenüber dem Althergebrachten ist vielfach nicht zu verkennen.

Der vorstehend besprochenen Abteilung für profane Raumkunst gliedert sich die Abteilung für Volkskunst an. Sie soll zeigen, wie die naive kunstgewerbliche Betätigung, die nicht die Eigenart des Einzelnen, sondern die Eigenart einer örtlichen Überlieferung pflegt, im Wechsel der geschichtlichen Stile frisch bleibt. Volkskundliche Gegenstände der verschiedensten Art aus ganz Deutschland zeigen, daß in der Volkskunst mit ihrer Naivität, mit ihrer Farbenfreudigkeit und ihrem selbstverständlichen Schaffen ein Jungbrunnen lebendiger Anregung fließt.

Eine weitere Abteilung gilt den Techniken. »Stoff und Form« lautet hier das Programm der Ausstellungsleitung. Das Verhältnis beider zueinander soll gezeigt, d. h. es soll dargetan werden, wie die Form den Eigenschaften eines Stoffes angepaßt sein muß, wenn sie zum Kunstwerk werden soll. Die Beispiele sind fast ausschließlich der Vergangenheit entnommen, da ja stilgerechte Arbeiten der Gegenwart sich in größter Zahl in der übrigen Ausstellung finden. In England hat William Morris scharfen Auges erkannt, daß nur dann das Kunstgewerbe eine gedeihliche Entwicklung nehmen kann, wenn der Künstler es sich angelegen sein läßt, mit den Mitteln zu arbeiten, denen die Vergangenheit ihre Erfolge verdankt, d. h. wenn er selbst wieder zum Handwerker wird, selbst wieder zum Ausführenden, und nicht nur der Entwerfende bleibt. Diese Abteilung soll daher dem Künstler Gelegenheit geben, die alten Techniken zu studieren, kritisch zu würdigen und für sich daraus zu entnehmen, was ihm richtig und wertvoll erscheint. Natürlich darf dabei kein sklavisches Nachahmen obwalten, sondern der Künstler muß die Verwendung der den Alten abgeschauten Technik mit seinem eigenen Geiste und seinen eigenen künstlerischen Ideen durchwirken.

Auf die weitere Abteilung »Kunsthandwerkliche Einzelerzeugnisse« hier des näheren einzugehen, würde zu weit führen. Sie zeigt Werke, welche offensichtlich die Hand eines außergewöhnlich befähigten Arbeiters verraten und verlangen. Wieder die Freude am kunsthandwerklich hergestellten Einzelgegenstande zu wecken und den Käufer mehr zum Besteller zu machen, ihn aus dem Verkaufslager mit seiner Stapelware in die Werkstatt selbst zu rufen, ist die Aufgabe dieser Abteilung.

Die Abteilung Schulen beschränkt sich auf die Arbeiten, welche im Zusammenhang mit dem Unterricht in einem bestimmten Stoffe hergestellt sind, also auf Arbeiten direkt im Material. Zeichnungen und Entwürfe sind nur vereinzelt anzutreffen. Vertreten sind Preußen, Sachsen, Württemberg und Baden. Sachsen beginnt bereits mit den Volksschulen, um an Proben zu zeigen, wie bisher der Materialunterricht bis hinauf zu den Kunstgewerbeschulen gepflegt und was damit erreicht wurde.

(Fortsetzung folgt)

ZU UNSEREN BILDERN

Heilige Familie, von Joseph Albrecht. Farbige Sonderbeilage. Auf Seite 121 des vorigen Jahrganges (Heft 5) brachten wir eine Abbildung nach der Farbenskizze zu einem Altarblatt der heiligen Familie von Joseph Albrecht. In Ergänzung dieser Abbildung bietet unsere diesmalige Sonderbeilage eine farbige Reproduktion nach dem ausgeführten Gemälde. Die Vorstudie zeigt bereits einen hohen Grad von Vollendung und zeichnet sich insbesondere durch eine reizvolle Lichtverteilung aus. Gleichwohl beruhigte sich der Künstler nicht bei dem schon erzielten Resultat, sondern er nahm, wie ein Vergleich mit der Ausführung beweist, noch mehrere Änderungen vor, und man darf sagen, daß er dabei eine glückliche Hand hatte. Vor allem fällt die Abweichung in der Kopfhaltung der Madonna auf; während Maria im Entwurf auf das Christkind blickt, neigt sie sich im ausgeführten Gemälde nach der linken Schulter und richtet das Auge auf Johannes, womit sich für die Schultern, die Arme und den ganzen

Oberkörper eine Verschiebung ergibt und auch das malerisch günstige Hinabgleiten des Mantels von der Schulter motiviert ist. Dadurch ist erreicht, daß in den Körper der Madonna im Sinne wohltuender Gegensätze (Contrapost) mehr Beweglichkeit kommt. Ferner wird durch diese Kopfwendung die vom Scheitel des heiligen Joseph, als dem höchsten Punkte des kompositionellen Aufbaues, an der linken Schulter Mariens vorbei nach unten führende Umgrenzungslinie energisch unterbrochen und vor Monotonie bewahrt. Dann ist das Christkind in etwas größeren Dimensionen genommen, wodurch sein linker im Schoß Mariä ruhender Arm, der auf der Vorstudie etwas zu hoch liegt, in eine ungezwungene und wirklich ruhende Lage gekommen. Indem weiterhin das Körpergewicht des Christusknaben vom linken auf das rechte Bein verlegt wurde, ergab sich Ausbiegung der rechten Hüfte und damit eine weit anschmiegsamere Körperlinie und graziösere Haltung. Besonders glücklich ist die Änderung an dem prächtig gemalten Engel im Vordergrund, dessen rechter Arm weiter ausgreift und dadurch eine wohltuende Überschneidung des Kleides Christi erzielt. Die Flügel des die Gruppe nach rückwärts abschließenden Engels sind gesenkt; dafür gleitet der Blick in die Tiefe, über eine schlichte, ruhige Landschaft. Endlich sehen wir auf der Skizze die Steinstufen der Terrasse vor dem heiligen Haus rechts in einem Eck gebrochen, während sie bei der Ausführung in gerader Linie durch die ganze Bildbreite laufen, ebenfalls zum Vorteil einer klaren Gesamtwirkung. Das Kolorit zaubert dem Auge eine wohlige sommerliche Feierabendstimmung vor. — Schon diese wenigen Andeutungen lassen erkennen, wie viel Überlegen, Arbeiten, Sorgen und Versuche, wie viele Opfer an Zeit und Geld auch den tüchtigsten Künstler die Ausgestaltung eines reifen Kunstwerkes kostet.

Die beiden Abbildungen auf Seite II und III der Beilage zeigen prämiierte Entwürfe aus der Konkurrenz für ein P. Haspinger-Denkmal in Klausen. Wir berichteten hierüber des näheren im letzten Heft, Seite VI der Beilage.



VALENTIN GALLMETZER P. HASPINGER
Konkurrenzentwurf. I. Preis.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ergebnis der Konkurrenz für einen Titelkopf der Zeitschrift »Monika«. Im 12. Heft des vorig. Jahrg. (Beil. S. II) veröffentlichten wir den Wortlaut des Preisausschreibens zur Erlangung von Entwürfen für den Titelkopf der bei Auer in Donauwörth erscheinenden Zeitschrift für katholische Mütter und Hausfrauen »Monika«. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst übernahm die Durchführung dieser Konkurrenz ausnahmsweise mit Rücksicht darauf, daß die Befürchtung eines Mißbrauches ausgeschlossen war. Es war verlangt, daß die Titelzeichnung durch eine figürliche Darstellung oder ornamental Zweck und Inhalt der Zeitschrift klar zum Ausdruck bringe. Die Wahl des auszuführenden Entwurfes behielt sich der Verlag der »Monika« vor. Endtermin für die Einsendungen war der Abend des 15. Oktober. Es liefen 74 Entwürfe ein. Am 17. Oktober trat das Preisgericht zusammen, das folgende Beschlüsse einstimmig faßte: den ersten Preis zu 300 Mark erhielt Motto »Gebet II«, von Felix Baumhauer, München; der zweite Preis zu 200 Mark entfiel auf Motto »Mater«, von Karl Elmpt in Konstanz; der dritte Preis zu 100 Mark wurde dem Motto »Drück« von Fritz Scholl in Dachau zuerkannt. Ferner wurden Belobungen ausgesprochen an Motto »Zeitschrift I« von Else v. Gottberg in Berlin, an Motto »Sterne« von E. Mäckler in München und an Motto »Wald« von Franz Franke in Magdeburg. Sämtliche Entwürfe blieben bis Mittwoch den 24. Oktober im Ausstellungslokal, Karlstr. 6, dem allgemeinen Besuch zugänglich.

Ergebnis der Konkurrenz für ein Bischofdenkmal in Dillingen. Die Konkurrenzbedingungen veröffentlichten wir im 9. Heft des vor. Jahrg., S. VII der Beilage. Am 15. Oktober gab die im Preisausschreiben angeführte Jury ihr Gutachten über die 22 eingelieferten Entwürfe ab. Das Projekt mit dem Kennwort »Etwa« (Bildhauer Jakob Bradl) wird zur Ausführung vorgeschlagen; jedoch werden einige Abänderungen gewünscht. Ferner sollen die fünf nachbenannten Entwürfe mit der für Konkurrenzgeldpreise verfügbaren Summe von 1500 M. prämiiert werden, so daß auf jeden Entwurf 500 M. entfallen. Diese Entwürfe sind »Ecclesia« von Bildhauer Georg Albertshofer und Architekt German Bestelmayer; »1906« von Bildhauer Karl Killer; »Treuchtlinger Marmor« von Bildhauer Heinr. Jobst; »Drei Varianten« von Bildhauer Valentin Kraus und Diplomingenieur Heinrich Lömpel; »Schwaben« von Bildhauer M. Preisinger. Sämtliche genannten Künstler sind in München. Eine Reihe der genannten Projekte werden wir demnächst reproduzieren.

Ergebnis des Wettbewerbes für eine »Bennosäule« bei der St. Benno-Kirche in München. Über das bezügliche Ausschreiben berichteten wir in H. 9, S. VI (Beilage) des vor. Jahrg. Es liefen 67 Entwürfe ein. Je ein erster Preis wurde zwei Entwürfen der Bildhauer Düll und Pezold zuerkannt; ein zweiter

Preis fiel auf einen Entwurf von Bildhauer Georg Albertshofer und Architekt German Bestelmeyer. Das Preisgericht fand am 31. Oktober statt.

Zweiter Kongreß für protestantischen Kirchenbau. Derselbe wurde am 6. und 7. September in Dresden abgehalten. Besonders bemerkenswert war der einleitende Vortrag des Professors Dr. Clemen in Bonn über »Kirche und Kunst«. Es frage sich vor allem, ob beide gleichberechtigt und bündnisfähig sind. Redner trat für freie Betätigung der Kunst auch auf dem Gebiet der Kirche ein. Die archaistische Kunst habe die Kunstentwicklung aufgehalten. Eine Kunst aus zweiter Hand sei auch eine Kunst zweiten Ranges. Die Kunst müsse zeitgemäß und bodenständig sein. Die Plastik komme in den protestantischen Kirchen spärlich zur Anwendung und die großen Meister der Malerei habe man geflissentlich fern gehalten. Böcklin, der Meister der ergreifenden Pietà, konnte nie für die Kirche schaffen. Fritz von Uhde ist es erst jetzt fast am Abend seines Lebens vergönnt gewesen, einmal ein Kirchengemälde zu malen. Eduard von Gebhardt ist erst als Sechziger berufen worden, eine Kirche auszumalen (die Friedenskirche in Düsseldorf). Hans Thoma und Steinhausen harren noch immer des Rufes der Kirche. Ferner sprach Professor Dr. Clemen mit Schärfe über die Herrschaft des Fabrikantentums in der Kirchenausstattung, die man entschieden bekämpfen müsse. Sehr tüchtig wurde von Geh. Hofrat Dr. von Oechelhäuser (Karlsruhe) das Thema: »Die Erhaltung und Erneuerung der Kirchen« behandelt. Er gab einen Überblick über die Geschichte der Denkmalpflege, kam hierauf auf die vom ersten Denkmaltag 1900 in Dresden angenommenen Grundsätze, wonach die Erneuerung eines Bauteiles streng im alten Stil vorzunehmen sei. Schon damals widersprach Gurlitt diesem Grundsatz und er forderte die Herstellung des Neuen im Stil der Zeit. Dieser Grundsatz, mit dem Gurlitt damals allein blieb, werde jetzt von Clemen, Oechelhäuser, Hager u. a. geteilt. Ausschlaggebend sei nicht das künstlerische Prinzip, sondern die künstlerische Leistung. — Das Durchdringen der letzteren Anschauungen wäre als eine Erlösung zu begrüßen.

Auszeichnungen: Professor Martin Feuerstein an der Kgl. Akademie der bildenden Künste in München erhielt den Verdienstorden vom hl. Michael III. Klasse, und Professor Leo Samberger, Ehrenmitglied der Kgl. Akad. d. bild. Künste in München, denselben Orden IV. Klasse; der Titel eines kgl. Professors wurde dem Bildhauer Jakob Bradl verliehen.

Der Stuttgarter Galerieverein leitet seine diesjährigen Winterausstellungen durch Darbietung von Hauptwerken einer Pariser Privatgalerie, nämlich der Sammlung des ehemaligen Sängers an der großen Oper, Faure, ein. Die Ausstellung enthält 24 Gemälde der beiden Häupter des Impressionismus, Edouard Manet und Claude Monet.

Die Galerie Heinemann in München veranstaltete seit Ende Oktober eine Ausstellung englischer Meister des 18. Jahrhunderts, die mehrere hervorragende Werke enthielt, so feine Landschaften von John Constable, schöne Bildnisse von Gainsborough, Hoppner, ein paar herrliche Bildnisse von Lawrence und Raeburn, gute Reynolds und Romney.

BÜCHERSCHAU

Führer zur Kunst. Band I. Gibt es Kunstgesetze? Von Th. Volbehr. Verlag von Paul Neff (Max Schreiber), Eßlingen, 1906. M. 1.—.

Unter dem Titel »Führer zur Kunst« erscheinen periodisch Bändchen von 4—6 Bogen in 8° à 1 M., welche allgemein verständliche Abhandlungen über sämtliche Gebiete der Kunst und der Kunsttheorie bieten sollen und bezwecken, »zur Kunstbetrachtung, zum Kunstgenuß und zum Kunstverständnis zu führen. Jedem Bändchen sind einige Illustrationen beigegeben. Das erste Bändchen behandelt die vielumstrittene Frage: »Gibt es Kunstgesetze?« Gibt es Gesetze, deren Befolgung durch die schaffenden Künstler Vorbedingung für das Zustandekommen wirklicher Kunstwerke ist und deren Mißachtung einem Werke den Kunstcharakter nimmt oder doch beeinträchtigt? Verfasser beginnt seine Darlegungen damit, daß er erklärt, die Ästhetiker sagen, es gebe selbstverständlich Kunstgesetze. Es werden jedoch sehr vielerlei solcher Gesetze aufgestellt; Verfasser will aber »nur die Thesen von Männern, deren Bedeutung außer allem Zweifel steht«, unter die Lupe nehmen, er greift einige kunstästhetische Gesetze heraus, die als »ewige Gesetze der Kunst gefeiert worden sind« und sucht in jedem einzelnen Fall mit vielem Geschick den Nachweis zu führen, daß diese Gesetze zu Unrecht aufgestellt wurden. Volbehr bespricht also zunächst die Ideen, welche Schopenhauer in »Welt als Wille und Vorstellung« über die Baukunst niedergelegt hat, und deckt ihre Einseitigkeit auf. Dann geht er auf die Ausführungen über, welche Lessing und ein Menschenalter später Goethe an die Laokoongruppe geknüpft haben. Die Lehre vom goldenen Schnitt wird eingehend besprochen und schließlich kommt der Mäander und die Eigenart der ägyptischen Statuen an die Reihe. Lustig und lehrreich liest sich jetzt, da die Wellen der Rembrandtbegeisterung am höchsten gehen, die Stelle S. 33ff., wo die bombastischen Redensarten Taines über Rembrandt vor einem der bedeutendsten Werke dieses Meisters (Simsons Hochzeit) auf ihren richtigen Wert zurückgeführt werden. Von Taine ausgehend, faßt Volbehr seine Ansicht (S. 40 u. 51) in die Worte: »Kunstgesetze sind Naturgesetze, sind die Lebensgesetze, nach denen der Gestaltungstrieb im Menschen arbeiten muß unter dem stillen Zwang der menschlichen Natur und der ganzen sie umgebenden Welt«.

Man wird dem Autor in vielem gerne beipflichten, aber gelöst hat er die Frage nicht erschöpfend; er gesteht zu, daß es Kunstgesetze gebe, versucht eine Umschreibung dessen, was er darunter versteht, wagt aber nicht, auf diese Gesetze näher einzugehen. Aigner

Jerusalem und der Kreuzestod Christi. Rundgemälde von Gebh. Fugel und Jos. Krieger. In zehn Autotypien nach dem Original in Altötting mit erklärendem Text von Dr. Joh. Damrich. 4° (20 S. Text und das Panorama (16 cm hoch, aufgelegt 2 m lang). In Albumform mit elegantem Karton-Umschlag in Goldpressung. — Ravensburg, Verlag von Hans Hartlieb, Lehrmittel-Anstalt, M. 2.—.

Die hübschen Autotypien sind so aneinandergereiht, daß sie fortlaufend das ganze berühmte Panorama in Altötting vor dem Auge entrollen. Der Text führt klar und in angenehmer Kürze in alle Einzelheiten ein; insbesondere gibt er willkommene Aufklärung über die Gebäulichkeiten der hl. Stadt, welche einen interessanten Rekonstruktionsversuch darstellen und z. B. in der Schule geeignet sind, die kindliche Phantasie zu unterstützen.

Zeitschriftenschau im nächsten Heft.

Redaktionsschluß: 12. November.

DER PLAN VON MICHELANGELOS SIXTINADECKE

Von ANTON GRONER

Wenn wir in unserer Jugend oft mit kindlicher Begeisterung den sternenübersäten Himmel anstaunten und allerlei darüber wissen wollten, wer denn die vielen Sternlein alle gemacht, warum der eine klein, der andere größer und einer den wir Mond nennen mußten, ganz groß sei, warum viele so flackern, was der breite weiße Streifen bedeute, wie lange es gebraucht, bis alles fertig war usw., dann erzählte uns die redeselige Großmutter, daß alle die schönen Sterne der liebe Gott geschaffen habe, und daß er ein großer Künstler sei, weil er die Hunderte von Sternen und Sterngebilden machen konnte. Mit den kleinsten habe er angefangen, denn sie zeigen, daß er das Sternemachen noch nicht so gut gekonnt und nicht bedacht habe, daß sie den Leuten, die von der Welt heraufschauen, vielleicht etwas zu klein erscheinen. Allmählich aber sei er in die Kunst des Sternemachens hineingewachsen und habe eine große Freude daran bekommen, so daß er immer mehr und größere Sterne schuf. Oft habe er sich aber sehr erzürnen müssen über die bösen Buben auf der Welt, und dann habe er jedesmal einen Stern gefertigt, der zornig zu ihnen herabblitzt. Schließlich sei er in einen großen Schaffensrausch geraten, von dem er sich nur dadurch befreien konnte, daß er auf einmal den mächtig großen Mond formte. Nun sei aber der Sternebildner müde und des Sternenmachens satt gewesen, und habe daher einen großen Streifen, der noch offen war, ganz rasch und flüchtig hingewischt, die Milchstraße. Zum ganzen Sternenhimmel, sagte Großmutter, habe Gott mehrere Jahre gebraucht, und nach der Größe konnte sie von jedem Sterne sagen, in welchem Jahr er entstand. Wir könnten der guten alten Frau noch heute zuhören, denn sie konnte schön erzählen. Glauben würden wir ihr freilich nicht mehr, daß die verschiedene Größe der Sterne und ihr verschiedenartiges Leuchten vom matten Schimmern bis zum lebhaften Funkeln aus der künstlerischen Entwicklung des Sternebildners in mehreren Schaffensjahren und aus seiner jeweiligen Laune zu erklären seien.

Diese Jugenderinnerungen bringen wir beim Studium der Sixtinischen Kapelle nicht aus dem Sinn. Sixtus IV. hatte das Gewölbe mit dem blauen, goldgestirnten Firmament bemalen lassen. Michelangelo ersetzte dieses durch ein Himmelsgewölbe anderer Art, ein unabsehbares Gewoge von Gestalten und Bildern, an Schönheiten, die das Auge reizen, unerschöpflich wie der Himmel, an dem sich immer neue Sterne entdecken lassen. Sollten an diesem Kunsthimmel die wechselnden Größenverhältnisse der Figuren und Bilder und das psychische Leuchten der Gestalten von ruhigem Glanz seliger Schauung und dumpfer Trauer bis zum zornigen Aufblitzen in dem künstlerischen Entwicklungsgang und in jeweiliger Stimmung seines Schöpfers begründet sein und nicht vielmehr in einem sachlichen Plan, dem ordnenden Gravitationsgesetz, nach welchem diese Wunderwelt von Anfang an gedacht und gestaltet wurde?

Die Scheitelhistorienbilder

Von den neun Mittelbildern, deren chronologische Folge von der Altar- zur Eingangswand verläuft, sind die figurenreichen letzten drei Historien in bedeutend kleineren Verhältnissen als die übrigen gemalt. Diese Tatsache, die sich dem Auge des Beschauers sofort aufdrängt, suchte man damit zu erklären, daß der Künstler nach Vollendung dieser drei Historien, dem Anfang seiner Arbeit, die Figurengröße für den Anblick von unten ungenügend fand und daher alle folgenden Gemälde einfacher und in größeren Verhältnissen komponierte. »Völliger hätten die Absichten des Meisters überhaupt nicht mißverstanden werden können, der sich vielmehr von vornherein über die Wirkung seiner Gemälde auf den Beschauer vollständig klar war«, urteilt darüber Steinmann.[1] Er erklärt seinerseits nach dem Vorgang Justis[2] den erheblichen Unterschied in Zahl und Größe der Figuren damit, daß Michelangelo die Historienbilder am Scheitel der Decke nach perspektivischen Gesetzen für eine Gesamtansicht vom Eingang der Kapelle aus gedacht habe. »Aber nur die Mittelbilder hat Michelangelo für den Gesamteindruck komponiert. Nur für diese, die der Beschauer, am Eingang stehend, alle mit der Basis ihm zugewandt, über sich sieht, konnte das Verfahren überhaupt erfolgreich sein. Für die Propheten und Sibyllen sowohl wie für die Girlandenträger über ihnen, deren Basen im rechten Winkel zu den Basen der Mittelbilder liegen, gibt es keinen Punkt einer gemeinsamen perspektivischen Ansicht; sie wollen einzeln für sich betrachtet sein. Hier also wäre es sinnlos gewesen, die Größenverhältnisse allmählich zu steigern, um dem Beschauer das Entferntere zu nähern, und Michelangelo hat auch niemals die Absicht gehabt, es zu tun. Ein Wechsel des Stils und der Verhältnisse macht sich zwar auch bei Propheten und Sibyllen geltend, aber kein allmählicher, sondern ein plötzlicher.«[3]

Also in beiden Zyklen, der Propheten-Sibyllen- und der Scheitelhistorienreihe, ist eine Steigerung der Größenverhältnisse wahrzunehmen. Dort ist sie lediglich Folge von Stilentwicklung, d. h. von

---

[1]) Sixtinische Kapelle II, S. 221.
[2]) Michelangelo, S. 29.
[3]) Steinmann II, S. 221.

künstlerischem Drang nach mächtigeren Formen, hier von vornherein beabsichtigt. Warum ist sie nicht beide Male entweder Stilentwicklung oder Absicht? Weil sie dort eine plötzliche, hier eine allmähliche. Die Absicht ist bei den Mittelfresken eine Gesamtansicht vom Eingang aus. Wir haben diese Grundlagen im folgenden zu prüfen, zunächst bezüglich der Mittelbilder. (Forts. folgt.)

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Von Prof. Dr. KARL BONE

Die Sommerausstellungen

Wenn der vorjährige Bericht auf eine fast herkömmliche Sommerstille im Düsseldorfer Kunstausstellungsleben hinwies und die Hoffnung aussprach, es möchte, wie in anderen Kunstzentren, so auch in Düsseldorf aus der eigenen wie aus fremder Künstlerschaft eine reiche und lebendige Fülle von Kunstwerken in die Öffentlichkeit strömen, so hätte dieser hoffende Wunsch kaum energischer erfüllt werden können, als es im verflossenen Sommer geschehen ist. Die Aufnahme aber, die die Veranstaltungen gefunden haben, läßt auch erwarten, daß es in der Folge nicht anders sein wird. Für den Sommer 1907 rüsten sich ja schon die ausgebreiteten Räume des Kunstpalastes am entstehenden Wilhelms-Parke, um Hunderttausende zum Besuche einzuladen, wie in den Jahren 1902 und 1904. Manche Anzeichen sind allüberall vorhanden, daß der Sommer 1907 die Säle nicht mit Erscheinungen füllen wird, die nichts wirklich Neues brächten, sondern daß eine Abklärung wahrnehmbar werden wird, die ersehen läßt, wie die Ernst- und Ehrlichkühnen nicht umsonst und nicht danklos an älteren Formen und Systemen gerüttelt haben, wie aber auch die warnenden Stimmen ernsthafte, ehrliche und nicht zu überhörende waren

Die Kunsthalle

Die Ausstellungen in der Kunsthalle begannen mit den Vorläufern der »Pfingstausstellung«. Ungeteiltes und kaum zu überbietendes Interesse entflammte die geradezu phänomenale Erscheinung des Akademikers — das war er noch, als er beschloß, das Urteil der Öffentlichkeit herauszufordern — C. Plückebaum mit seinen Meisterstückchen. Schüler des anregenden Großmeisters E. v. Gebhardt, durchbrach er plötzlich seines Lehrers Bande und stand ganz als die eigene, viele sagten »fertige« Künstlerpersönlichkeit da. Die Kunstfreunde stritten sich fast um das Erwerben des einen oder anderen Werkes, und Zuspätkommen wurde als schwerer Verlust empfunden; und wer nicht erwarb oder der Preise wegen nicht erwerben konnte, der genoß mit vollen Zügen. Es war eine Art Trunkenheit, die dem strengen Urteil willkommenes Schweigen gebot. Schien es doch, als habe die bedrängte und in wildes Ringen und Zweifeln getriebene Kunst in ihrer Not gerufen: »Gib mir meine Jugend wieder!«, und als wäre sie ihr, wie Jean Pauls Unglücklichem in der Neujahrsnacht, plötzlich wiedergekommen. Reine Freude, neckische Lust, herzerleuchtende Sinnigkeit und Frömmigkeit, wonnigliche Versöhnung in Licht, Farben und Formen, sittige Zartheit bei dem Plaudern und Streiten und Wiederumschlingen in dem naiven Leben, welches alles erfüllt, kurz, überall das Gegenteil von Tendenz, Unwahrheit, Trotz, Umsturz, von jener künstlerischen Falschmünzerei, die das Unerhörte als Neues, das Unmenschliche als Wahrheit, das Erlogene als Erlebtes und Gesehenes, Hohn als Kunst mit marktschreierischer Frechheit darstellend anzupreisen nicht müde werden will! So war die Aufnahme der Plückebaumschen Bilder — meist kleinen Formates — ein spontaner Protest gegen das Gemeine, ein flammendes Ergreifen wiedergefundener schlichter und innerer Wahrheit. Diese Bildchen, selbst das liebliche »Triptychon« (Abb. S. 89) lassen sich nicht beschreiben, sie müßten von kindlichem Gemüt einem ebenso kindlich glaubenden Gemüte erzählt werden, diese »Zwei Königskinder«, diese »Zwei, die sich nicht kennen«, »Dornröschen«, dieser »Hl. Christabend«, wo der Engel den großen Korb voll lustigfarbiger Spielsachen auf der breiten beschneiten Straße am Waldrande niedergesetzt hat und in die kalten Hände pustet, diese »Prinzessin«, die sich nicht scheut, in ihrem prächtigen Rosakleidchen mit dem braunen halbnackten Knaben im geheimnisvollen Quellchen zu »fischen« — die Farben sagen's, wie Kinderseelen zueinander stimmen. Gewiß, der glückliche Künstler ist zu beglückwünschen, er darf sich der Anerkennung freuen, aber — zwar wird der Meister geboren, doch was ihm gegeben, muß er in ernster, unermüdlicher, demütiger Arbeit erwerben. Und auch Herr Plückebaum muß jetzt erst, nachdem er gesehen, wozu er das Zeug hat, arbeiten, arbeiten, arbeiten, nicht um Hunderte von kleinen Märchenbildern in kalte Goldstücke zu verwandeln, sondern um die genialen Griffe in bewußtes Können umzusetzen. Vielleicht war es ein Glücksfall, vielleicht ein richtiges Gefühl, das ihn so kleine Formate wählen ließ; jedenfalls kann sich da noch manche Unsicherheit verbergen, die der scharfe Blick wohl sieht, die aber ins Ungeheuerliche sich dehnen würde, wenn das Format des Bildes wüchse, oder wenn große Ideen solchen Meisterpinsel für sich in Anspruch nehmen wollten. Daß er seinen Lehrer verließ, kann richtig gewesen sein; geschah es in Überhebung, dann ist zu befürchten, daß es der Anfang des Sinkens war; das leitende Tau ist durchschnitten, jetzt heißt es »schwimmen!« Was aber heißt, Meisterschwimmer sein im Kunstgewoge, und das gerade heute, das müßte der junge Maler nicht einmal ahnen, wenn er glaubte, von jetzt an nur noch ernten zu brauchen. Möchte das Phänomen kein ephemeres, das erstrahlende Licht keine Platzpatrone gewesen sein, und möchten bald nicht wiederholende Serien von Verkaufsobjekten, sondern etappenbedeutende Marksteine beweisen, daß der Urheber denkt und arbeitet! dann kann er einmal unser Stolz werden.

Neben ihm erschienen als strebsame Begleiter J. Kohlschein und W. Ophey, beide Landschafter; der erstere, auf sicherer Bahn Auge und Hand übend, das Neue beachtend, das Alte nicht zertretend, zeigt so stete Fortschritte im ganzen wie im einzelnen, daß auf hervorragende Werke zu rechnen ist; der andere, schrankenlos in Licht- und Farbentöpfe greifend, mit kräftigem Wollen seinem Trieb sich anvertrauend, arbeitet noch mit gar rohbehauenen Werkstücken und erschreckt mehr, als daß er erfreute; aber, wenn er nicht auf die Dauer Gefallen oder gar im Hinblick auf vielbeschrieene vermeintliche Größen Überzeugung darin findet, dann läßt mancher glückliche Griff erwarten, daß er sich zu künstlerischer Klarheit durchringt. Bei Leo Meeser scheint leider ein Gefallen am Wildausschlagenden Wurzel gefaßt zu haben und erstickendes Wuchern anzudrohen; damit wird er Franz Hals nicht erreichen; und doch erweckt das Leben, das aus den Augen des einen oder anderen Kopfes leuchtet, den lebhaften Wunsch, den Maler auf dem Weg zu wirklicher Größe zu sehen. Eine Freude war es, den Hauptsaal einmal wieder mit Bildern und Entwürfen J. Rocholls, ebensovielen Beweisen seiner Kraft und Vielseitigkeit, fast gefüllt zu sehen. Noch seien erwähnt A. Montan, seine bekannte Weise durch

mehrere Bilder erweiternd, F. Kallmorgen, der fast zu sehr den Eindruck eines Suchenden macht, A. Kaul, dem man eine gute Zukunft versprechen darf. Eine Erinnerungs-Kollektion war die Ausstellung von Werken (großenteils Nachlaß) des verstorbenen A. Kessler; durch zahlreiche Ankäufe wurde der Wert des Künstlers erst nach dem Tode recht geehrt; es war eine Fülle feingemalter, warm empfundener Salonbilder und -Bildchen, in denen Erinnerungen an Scheins, Scheuren u. a. auftauchten, aber auch recht Bedeutsames aus den bewaldeten Bergen und der klar durchsichtigen See.

Am 30. Juni beging die Kunsthalle die Erinnerung an ihr 25 jähriges Bestehen; sie war am 3. Juli 1881 festlich eingeweiht worden; in den 25 Jahren waren aus ihr für 1 414 500 Mark Kunstwerke an Private, für 941 000 Mark an den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen verkauft worden. Dem festlichen Tage folgte zunächst die Pfingstausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen.[1]) Dann schloß sich der Eingang, und es begann die Herrichtung der zweiten Festausstellung. (Fortsetzung folgt.)

DIE HERBSTAUSSTELLUNG IN DER WIENER SEZESSION

Es beginnt Herbst zu werden in der Wiener Sezession. Zweig auf Zweig fällt von dem einst so schön-prächtigen Baume und ich sehe den Tag kommen, an dem nur mehr ein dünner, entkräfteter Stamm gen Himmel ragen wird, ein Zeichen gefallenen Hochmutes und unverzeihlicher Selbstverherrlichung. Morsch ist der stolze Bau und an seinen Grundfesten nagt der Zahn der Vergeltung. Von Jahr zu Jahr bewegt sich die Sezession nach abwärts. Langsam, aber desto sicherer. Und heute schon muß sich mancher schämen, in diesen Räumen ausgestellt zu haben. Und das heißt viel! Mit tönenden Worten haben sie uns Großes versprochen und — Schlechtes geboten.

Eugène Carrière hätte es sich wohl nicht träumen lassen, daß sein Andenken im Auslande geradezu verunglimpft wird. Da hängen nun seine Werke mit anderen »Farbenkünstlern« friedlich vereint und er, der einstens dafür eingetreten ist, daß einem bedeutenden Maler ein stilvoll gehaltener Raum allein überlassen werde, muß nun erfahren, wie Epigonen die Toten ehren. Carrière mit seinem fast undurchsichtigen Qualm in seinen Bildern erschwert uns das Verständnis seiner Werke. Vielleicht würde er anders wirken, wenn ihm eben ein eigens adaptierter Saal zur Verfügung gestellt worden wäre. Albert Besnard stellt ein in seinen Lichteffekten geradezu unmögliches Porträt des Klaviervirtuosen Emil Sauer aus. Eine gute Farbenstudie bietet uns Franz Skarbina mit seiner lesenden Dame im herbstlich angehauchten Garten. In dem Bilde »Spätsommer« von Adolf Zdrasila sind die Wassertümpel viel zu rein und auch ohne Widerspiegelung der sie umschließenden, steil abfallenden Gelände. Der Münchener Schmoll von Eisenwerth bringt Gutes mit seiner »Abendsonne« und »Kapelle«. Der verstorbene Wilhelm Leibl ist mit einem nach alter Manier gut gemalten Damenbildnis vertreten. Ekelhaft mutet uns der in Rom lebende Deutsche Karl Hofer an, der mit seinen direkt unmöglichen Aktstudien den Zweifel an der Jury gerecht werden läßt. Solche Sachen auszustellen, dazu ist wahrlich kein Bedürfnis vorhanden. Ladislav Slewinsky malt gute Marine, während seine polnischen Landschaftsstudien uns kühl berühren. Eine gute Schneelandschaft aus der Tatra ist der »Graue Tag« von dem polnischen Maler Stephan Filipkiewicz. Die »Geflügelhandlung« Franz Skarbinas ist nach der Schablone für derlei Sachen gemacht. Eine wohl zu grell geratene Schneelandschaft des Polen Juljan Falat läßt noch Besseres erhoffen. Eine flott gemalte Studie mit Anklängen an Koch bietet uns der Wiener Maximilian Lenz mit seinem »Korso in der Hauptallee des Praters«. Hans Tichy mit seinen Kinderakten und Ludwig Rösch mit seinen durch eine vorzügliche Detailmalerei ausgezeichneten Bildern (»Straße in Fribourg«, »Aus dem Alcazar in Sevilla«, »Römische Ruine in Schönbrunn«, »Alter Hof in Toledo«) blieben die alten.

Von Plastik ist nicht viel ausgestellt und dies wenige noch dazu herzlich schlecht. Alfonso Canciani mit seinen Dante- und Petrarca-Figuren ermüdet jetzt schon. Auf diesen Künstler habe ich sehr viel Hoffnung gesetzt und jetzt kommt er vielleicht auch in die Art des Handwerkers. Es wäre bei ihm wirklich zu bedauern. Ich halte ihn wahrlich für einen Künstler der Moderne. Nur nicht sich verflachen! Josef Tautenhayn ist mit feingeschriebenen Plaketten vertreten. Anton Hanak wird schlechter. Sein »Wandbrunnen« (Salzburger Marmor) ähnelt eher einem Sarkophag einer ägyptischen Mumie. Ein Kruzifix und Altarleuchter von Ferdinand



KERZENSTÄNDER
ENTWORFEN VON ANTON BERGER, AUSGEF. VON JOSEPH FROHNSBECK

[1]) S. darüber Heft I ds. Jahrg., Beil. S. 1 f.

Andri würden wahrlich als Holzschnitzereien besser wirken, wenn sie nicht vergoldet wären. Josef Pleßner (»Italienische Bettelweiber«, Bronze), Josef Müllner (»Porträtbüste«, Gips) und Ignatius Taschner (»Kinderbüste«, Bronze) gebührt ein Pauschallob. Das Kunstgewerbe ist mit dem Engländer C. R. Ashbee, dem Wiener Franz Meßner, dem Münchener Erich Erler-Samaden, der Wienerin Gisela Baronesse Falke gut vertreten. Robert Oerley ist zu manieriert, während dagegen Leopold Bauer eine sehr gemäßigte Moderne beibehält.

Zum Schlusse möchte ich noch auf einen »Neuen« aufmerksam machen; es ist dies der Spanier José Maria Sert, der im Jahre 1900 mit einem großen Panneau in Paris vor die Öffentlichkeit getreten ist. Seine fragmentarischen Wandmalereien für die Kathedrale in Vich-Katalonien in Spanien (»Selig sind, die Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden« und »Der Kampf Jakobs mit dem Engel«) lassen von ihm noch Besseres erhoffen. Nur sollten diese Bilder nicht gar so schlecht gehängt sein in der Vorhalle der Sezession.

Wien. Karl Hartmann.

STUTTGARTER KUNSTBERICHT

Der Württembergische Kunstverein, dessen rühriger Konservator Professor Stier kürzlich anläßlich seines fünfundzwanzigjährigen Wirkens in dieser Stellung durch Verleihung der Württembergischen Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet wurde, hat uns seit Beginn der Saison neben der regelmäßigen, abwechslungsreichen Vorführung von Werken Stuttgarter Künstler durch eine Reihe interessanter ausländischer Kollektiv-Ausstellungen erfreut. Prag, London, Henry Luyten, dies waren die drei Akte des bedeutsamen Schauspiels, von welchen der mittlere den Höhepunkt darstellte. Die Tschechen charakterisierte das Fehlen einer ausgesprochenen, eigenen Richtung, Mangel an einheitlichem Stil, sie schmückten sich mit Pariser, Londoner, Münchener Federn, da die eigenen unzulänglich waren. Namentlich bei Vlaho Bukovac-Prag fiel die Nachahmung von Dagnan Bouverets u. a. strichelnder Technik, Anklänge an Besnard u. a. Franzosen auf. Immerhin ist dieser Künstler nicht unbedeutend, wie sein Familienporträt »Mein Nest« trotz des gar zu süßlichen Kolorits, namentlich aber sein »Familienandenken« beweist. Das widerliche, krasse Sujet — abgeschnittene Kinderköpfe an den eigenen Haaren aufgehängt, die Köpfe von Vater und Mutter auf einer Schüssel im Blut schwimmend — in derselben süßlichen Strichelmanier gemalt! Ein abscheuliches Bild! Man muß sich zwingen, es näher zu betrachten, dann aber frappieren die Details, namentlich zeigt ein Mädchenkopf große Anmut! Jedenfalls aber ist die Wahl solch sensationellen Vorwurfs zu verdammen. Ondrúsek, jetzt in München, verrät in dem charakteristischen Porträt eines Vollblut-Tschechen unverkennbar Münchener Schule. A. Vlçk-Prag sandte das lebensgroße Porträt eines Bildhauers, dessen Kopf wie auch das herabwallende weiße Gewand Talent zeigen, während das Ganze nicht einheitlich wirkt. R. Rasek-Ziskow hält sich an die Engländer. Sein in Tempera und Pastell gemaltes Gespenst mit langem weißem Schleier bei einer Klosterruine könnte aus London stammen. Recht unbedeutend sind vollends die Landschaften, von welchen der Blick auf Prag, den Hradschin und die belebte Karlsbrücke von Wenzel Jansa-Prag nur des Gegenstandes wegen interessiert. Die aquarellierten Heiligengestalten von Fr. Urban-Prag wären noch als beachtenswert zu erwähnen, von den Bildhauern F. Upske-Prag, dessen »Eremit im Gebet« zwar unkorrekt in den Verhältnissen, aber von flotter realistischer Wirkung ist. — Weit bedeutender war, wie eingangs angedeutet, die Kollektion Londoner Künstler, welche, sehr im Gegensatz zu den Tschechen, einen durchaus einheitlichen, vornehmen Eindruck machte. Vor allem imponierte die Polyhymnia des Glasgower, jetzt auch in London lebenden John Lavery durch graziöse Zeichnung und koloristische Noblesse. Ihr steht Hayer »Dame in Trauer« kaum nach. Es ist etwas eigenes um diese kühle, unnahbar vornehme Schönheit, deren Farbe durch den feinen Zug um den Mund in reizvoller Weise gemildert wird, während der sinnende Blick Geist verrät. Unter den Landschaften entzückte namentlich das kleine Bild »Der Mühlteich« von Alfred Withers-London durch exquisite Farbenbehandlung. Weniger gelungen erscheint »Der Mäher« von Walter Crane, von ihm sahen wir in deutschen Ausstellungen schon Besseres. J. Austin Brown, auch ein lieber Bekannter, sandte Bilder aus dem Landleben, die in ihrem bräunlichen Kolorit Hinneigung zu den Niederländern verraten. — Henry Luyten, der Einsiedler von Brasschaet bei Amsterdam, ist uns wohlbekannt durch sein großes Triptychon »Der Kampf ums Leben«, welches vor einigen Jahren die kontinentalen Ausstellungen durchwanderte, wohl ohne einen Käufer zu finden (?), obwohl es hervorragende Qualitäten besitzt. Es zählt jedenfalls zu den besten Gemälden sozialistischer Art, welche den Kampf der hungernden, aufgereizten Arbeiterschaft gegen die Arbeitgeber zum Motiv nahmen. In den jetzt von ihm ausgestellten Bildern erkennt man den einstigen Rabulisten nicht wieder. Zwar blieb er sich hinsichtlich seiner Vorliebe für großes Format treu, aber aus dem Weltenstürmer ist ein Bukoliker geworden, der harmlose Bauernweiber und Fischervolk in ihren alltäglichen Beschäftigungen malt in Größenverhältnissen, die zu dem bescheidenen Stoff nicht passen. Um diesen übertrieben großen Genrebildern ein charakteristisches Kolorit zu geben, z. B. dem Bild »Heimkehrende Austernfischerinnen« den Duft des Morgens am Meer, bei der Kühe melkenden Frau die Mitttagsglut, mußte der Künstler mit großem Pinsel hastig arbeiten, und so glaubt man, neben dem Mangel an eigentlich großzügiger Silhouette Flüchtigkeit in der Behandlung zu bemerken und Haschen nach Effekten. Wie weit hinaus ist dagegen seine kleine ländliche Szene »Novembersonne« mit der den sonnigen Hof kehrenden Frau gesehen und ausgeführt! Auch seine Porträts sind vortrefflich, namentlich dasjenige des Bildhauers L. H., wie plastisch tritt Kopf und Figur uns entgegen! In Summa muß man Luytens bedeutendes, vielseitiges Talent zugestehen und nur wünschen, daß er seine Kunst nicht durch Ausstellungsmalerei prostituiert. —

Gelegentlich des Hugo Wolf-Festes war das Porträt des unter den bekannten traurigen Umständen früh verschiedenen genialen Tondichters von Care Rickert-München (dessen Zeichnungen zu Wolfs »Wildem Jäger« seinerzeit berechtigtes Aufsehen erregten) ausgestellt. Das Bild wurde im Jahre 1896 im Jagdhäusl bei Brixlegg nach der Natur gemalt und zeigt mit charakteristischer Schärfe den damals schon hypernervösen Komponisten. Das in Löfftzmanier »gefärbelte«, zerhackt aussehende Fleisch beeinträchtigt die Gesamtwirkung. Noch von einem andern Münchener, R. Büchtger, sahen wir recht Lobenswertes, namentlich ist sein »Ochsengespann« von schöner Wirkung.

Von Amandus Faure, dem jetzt in Florenz (Villa Romana) lebenden talentvollen Stuttgarter, war eine größere Kollektion ausgestellt, unter welcher das Kolossalgemälde »Belsazar« berechtigtes Aufsehen erregte. Es zeugt von bedeutendem dekorativem Talent, befriedigt aber weder zeichnerisch noch koloristisch ganz. Anders die kleinen, im Rembrandtschen Helldunkel gehaltenen Schilderungen aus dem Leben der »Schmiere« und »Tingel-Tangel« u. a., welche vortrefflich gelungen sind. Auch

in seiner vom Tageslicht hellbeleuchteten »Carmen« fallen die angedeuteten Mängel auf. Ganz reizend und künstlerisch vollendet sind seine Blumenstöcke. Acht kleine vortreffliche Pastellandschaften von Erwin Starker und Aquarelle von Alexander Eckener, beide in Stuttgart, sind noch lobend zu erwähnen.

Im Württembergischen Kunstgewerbeverein hatte die Verlagsbuchhandlung Julius Hoffmann-Stuttgart unter zahlreichen Blättern aus ihrem Sammelwerk »Dekorative Kunst« die Originalkartons von Profsssor Schaper-Hannover und Professor Max Seliger-Leipzig ausgestellt, nach welchen die Mosaikbilder in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin hergestellt wurden. Es sind sechs polychrome Engel mit stark eingeknickten riesigen Flügeln, horizontal schwebend, alle gleichartig in ihrer Haltung und Gebärde, nur verschieden in den Farben. Die Byzantinische Kunst des XI. Jahrhunderts dürfte auf höhere Anregung als Vorbild gedient haben.

Ernst Stöckhardt

KÖLNER KUNSTBRIEF

Im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums war für kurze Zeit die vorzügliche Sammlung Alt-Meißener Porzellane des verstorbenen Herrn C. Fischer-Dresden ausgestellt und erregte großes Interesse bei Laien und Gelehrten. Der Wert der Sammlung, die vom 22. bis 25. Oktober durch die Firma Heberle in Köln versteigert wurde, beruhte in ihrer seltenen Vollständigkeit, bot sie doch ein Gesamtbild des sächsischen Porzellans im 18. Jahrhundert. Der prächtig ausgestattete Katalog mit einer Einführung von Prof. Falke und 50 Lichtdrucktafeln wird auch ferner seinen Wert behalten und der weiteren Forschung auf dem Gebiete der Porzellanmanufaktur unentbehrlich sein.

Diese Ausstellung von Werken alter Kunst wurde abgelöst durch eine moderne, eine Veranstaltung der Kölner Kunstvereinigung »Stil«. Schon der Name dieses kleinen Bundes, er zählt nämlich nur neun Mitglieder, legt hinreichend dessen Bestrebungen dar: nach streng einheitlichen Gesetzen zu schaffen. Nur starke Talente können natürlich ein solches Ziel erreichen, während die schwächeren Manieristen und unwahr werden müssen. Jeder gute Stil muß der Ausfluß einer Persönlichkeit sein, und er läßt sich nicht schaffen nach Willkür und Befehl des Künstlers. »Ich schaffe so, weil ich muß, und wenn ich auch anders wollte, ich könnte es nicht!« sagte mir einmal Melchior Lechter, der hervorragend feine Stilist. Eben aus dieser Notwendigkeit erklärt sich auch manches Ungesunde, das uns so häufig gerade bei den stilisierenden Künstlern begegnet. Die Werke, die die genannte Vereinigung uns vorführt, bekunden im allgemeinen ernstes Ringen. Ein Ziel scheint fast allen Künstlern gemeinsam zu sein, das Streben nach Vereinfachung. Die köstlichste Verwirklichung hat dieses Problem wohl in Moests Buchsbaumstatuette »Lady Godiva« gefunden und nicht minder in dem Grabmal seiner Eltern. Grasegger steht am höchten in den Werken, in denen er mit dem Architekten schaffen kann, wie z. B. in dem »Hohenzollernbrunnen«, der gerade durch das treffliche Zusammengehen von Architektur und Plastik ausgezeichnet ist. Alles auf Flächen zurückzuführen, darin besteht Graseggers Stil, und er hat diesen auch bei einem Porträt mit großem Geschick angewandt. Der künstlerisch unbedeutendste ist entschieden der Maler Seuffert, der am wenigsten Neues und Originales zu sagen weiß. Seine Kreuzwegbilder rufen allzuviel Reminiszenzen an fremde Künstler wach, dazu ist der Gesamteindruck dieser Bilder theatralisch, bedingt durch die Pose der Figuren und nicht minder durch die Farben.

Auf architektonischem Gebiete hat der Bund entschieden seine besten Erfolge aufzuweisen. Angesichts der ausgestellten Entwürfe wird wohl niemand mehr leugnen können, daß wir mehr und mehr einem neuen Architekturstile entgegengehen, man darf vielleicht behaupten, daß wir schon einen solchen besitzen. Das oberste Prinzip dieses neuen Stiles lautet, ebenso wie vielfach in der modernen Plastik, Vereinfachung der Formen und Linien. Durch diese Einfachheit, die meist in einem geschickten Reduzieren auf Horizontale und Vertikale beruht, und die Kurve sowie die Plastik des Gesamtkörpers ausschaltet und ruhige Flächen bevorzugt, erlangt die moderne Architektur entschieden einen monumentalen Zug, während sie in anderer Hinsicht der dekorativen Forderung des Bauwerks meisterhaft gerecht wird. Ein fernerer Vorzug des neuen Stiles beruht darin, daß er nach Möglichkeit der Landschaft Rechnung trägt und mit der gegebenen Natur einen reinen Akkord zu erzielen sucht. Bachmann und Brantzky vereinen wohl am besten die geschilderten Vorzüge in ihren Entwürfen. Die Friedhofskapelle des ersteren mit ihren ruhigen Linien ist ein Meisterwerk voll weihevollen Ernstes und stiller Größe, während Brantzky in seinen wuchtigen Bauten, ich nenne nur den großartigen »Bismarckturm für Heringsdorf«, Monumentalität und dekorative Wirkung zu verbinden weiß. Die Farbigkeit als wichtiger Faktor bei der Innenausstattung hatten die Architekten der letzten Dezennien ganz außer acht gelassen, unsere modernen Künstler wissen aber gerade durch die Tonigkeit den Linienräumen Gehalt und Stimmung zu verleihen. Welch köstliche, malerische Interieurs hat doch Halmhuber zu schaffen gewußt gerade durch Herbeiziehung der Farbe. Die Fähigkeit des künstlerischen Darstellens allein macht nicht den guten Architekten, das gefällige Äußere des Bauwerks genügt nicht, es muß auch im höchsten Sinne seinen Zweck erfüllen. Daß die heutige Baukunst auch diese Forderung nicht übersieht, lehren z. B. die Entwürfe Brantzkys zu dem »Warenhaus Jacobsen« und nicht minder die Theaterentwürfe von Moritz, die künstlerische Qualität mit Vollkommenheit des Grundrisses und der technischen Durchführung vereinen. Daß die genannten Schöpfungen so vortreflich den Charakter des Gebäudes wiedergeben, ist wohl ihr Hauptvorzug.

Eine willkommene Ergänzung fand die besprochene Ausstellung durch eine Veranstaltung des Bundes deutscher Architekten. Dieser hatte nämlich leider nur für acht Tage im großen Saale des Gürzenich eine Reihe Entwürfe, Skizzen und Studien zu Gebäuden, sowie Ansichten von fertigen Bauten ausgestellt. Sie boten ebenfalls einen vortrefflichen Einblick in die Schaffensmethode der neuzeitlichen Architekten und gewährten einen guten Überblick über das Können der Mitglieder.

Im Kunstvereine war der künstlerische Nachlaß des jung verstorbenen Düsseldorfer Landschaftsmalers Neuhoff ausgestellt. In manchen stimmungsvollen Studien, in denen er die Natur direkt wiedergab, erreichte er eine bedeutende künstlerische Höhe, während seine großen Bilder einen gequälten und mühsam komponierten Eindruck machten. Sehr begabt war der ebenfalls verstorbene Münchener Maler Georg Dickert, der in seinen Geflügelbildern farbig vollendete Werke schuf und durch geschicktes Abtönen und durch Repetition der Farben bei aller Leuchtkraft stets einen angenehmen Gesamtton zu erzielen weiß. Außerdem waren noch ausgestellt Gemälde von Guillery und Peter Bücker sowie eine Anzahl unbedeutender Plastiken von Karl von Mehring.

In Schultes Kunstsalon waren einige recht gute Künstler vertreten. Fritz Hafner hatte mehrere vornehme stimmungsvolle Landschaften ausgestellt, unter denen der nasse »Wintermorgen« besondere Erwähnung

verdient. Ein vorzügliches Bildchen bot Herm. Dischler dar, einen »Frühling«, der klar und gut gebaut, durch die geschickte Bewältigung von Luft und Licht sowie frische Farben ausgezeichnet war. Dieselben Vorzüge waren den Bildern von Kempen eigen. Von Th. Hagen waren noch einige gute Landschaften zu sehen, während Geschke interessante, dekorative Stücke brachte.

Heribert Reiners

AUS DEM MÜNCHENER KUNSTVEREIN

Drei Wochen lang hielt die Ausstellung der neuen französischen Malerei, welche fast sämtliche Räume des Kunstvereins füllte, die Gemüter in Aufregung. Lautschallende Proteste gegen solche »Sudeleien« waren an der Tagesordnung. Ein Besucher bat mich sogar ganz dringlich, solche »Verbrechen« gegen die Kunst begangen, zu brandmarken. Allerdings, beim ersten Anblick dieser ungewohnten Farbenorgien schien eine Ablehnung berechtigt und sind auch in der Tat viele der ausgestellten salva venia Bilder entweder Entgleisungen auf dem Gebiete der Kunst oder derbe Ohrfeigen für den Beschauer. Manches jedoch verdient Anerkennung, weil man deutlich die ernste Arbeit erkennen kann, insbesondere Kunstabsichten, die ein Neues, nicht Herkömmliches anstrebt; das einzige Unwürdige an dieser Vorführung war der Umstand, daß man das wenige Gute, inmitten des ganz Unsinnigen, Wertlosen oder Dilettantenhaften vereinigte und dies Vorzügliche nicht zur Geltung kommen ließ. Überblickte man alle die Impressionisten, Neoimpressionisten, Pleinairisten, Pointillisten und die übrigen »isten«, so wurde einem bald klar, daß all solchen Bezeichnungen in der Kunst kein Wert beizumessen ist, denn es kommt doch schließlish nur darauf an, ob der Maler das gekonnt hat, was er ausdrücken gewollt. Und da muß man in erster Linie dies bei Vincent van Gogh, der vielleicht bei den Franzosen als Führer der neuen Bestrebungen galt, energisch ablehnen. Kennt man das Leben dieses sonderbaren Menschen, der als Kunsthändler begann, als Lehrer entgleiste und schließlich als Maler tragisch endete, im Wahnsinn sich erschoß, so begreift man, daß, bevor er den Pinsel in die Hand bekam, schon Spuren der geistigen Umnachtung vorhanden gewesen sein müssen. Er malte das Irrenhaus in Arles in vibrierender Bewegung, man kann im Bilde deutlich sehen, daß er z. B. die Bäume des Parkes in fortwährend wiederkehrende Schlangenlinien auflöste. Das ist ebensolcher Wahnsinn in Ölfarbe wie all die anderen Dinge seiner Hand, mit Ausnahme vielleicht einer krüppelhaften Frau auf gelbem Hintergrund, die zwar dilettantenhaft gemalt, doch noch zeigt, daß der Mann etwas ganz absonderliches anstrebt, ja sich abquälte, wie es auch Hans v. Marées getan hat, und doch sprechen sie beide eine ohnmächtige, kaum verständliche Sprache. Mitleid, innigstes Mitleid wird erweckt mit jenem Menschen, dessen kindliche, närrische Versuche man nicht dem Publikum unterbreiten sollte, das nur darüber lacht und lachen muß, wenn es nicht die Schicksale van Goghs kennt. Paul Gauguin ist ähnlich pathologisch veranlagt und ahmt dabei den vorhergenannten Maler bewußt oder unbewußt nach, noch primitiver sich gebärdend. Sein Bild »der Maler Schuffenecker im Atelier« wirkt humoristisch in seiner ganzen Struwelpeter-Einfältigkeit. Von Schuffenecker selbst sind einige ganz hübsche Parkstudien, die man vom malerischen Standpunkte aus als geschmackvolle Neuleistungen bezeichnen kann. Cézanne lernt man in den ausgestellten Frauenporträts nicht kennen, sie wirken geradezu akademisch, dünn und leer. Auch Emile Bernards Selbstbildnis, das an ein Plakat erinnert, läßt in seinem bräunlichen Ton und der Tieftraurigkeit nur sonderbare Rückschlüsse auf den Autor zu. Prickelnd in der Farbe ist ein Frauenbildnis von Pierre Laprade, es ist zwar nicht gut gezeichnet, aber immerhin viel besser als so vieles andere.

Und nun die Pointillisten oder Neoimpressionisten: Paul Signac, Georges Seurat, Theo van Rysselberghe, Maurice Denis, Edouard Vuillard und wie sie noch heißen. Sie wollen durch das Nebeneinandersetzen von Farbfleckchen eine Farbmischung für das Auge erzielen, in ähnlicher viel mehr outrierter Weise, wie es in künstlerischer Beziehung Giov. Segantini erreichte, der aber die Farbstriche wieder mit der Komplementärfarbe verband und, was alle jene ihrer Einseitigkeit der Technik nicht sahen, Tiefen, Dunkelheiten dahin setzte, wohin sie gehören. Licht bedingt Schatten, aber bei diesem P. Signac und seiner Gefolgschaft ist gleichwertige Helligkeit über die ganze Leinwand ausgebreitet, keine Plastik, keine Vertiefung, keine Modellierung, alles ist aufgelöst in möglichst ungebrochene Farbtupfen. Hier geht das Streben nach Naturwahrheit durch das scharfe Betonen nur einer realen Seite, nämlich des Lichts, so weit, bis die Unnatürlichkeit übrig bleibt. Daher erscheinen die Bilder nicht allein unnatürlich für den Laien, sondern es fehlt ihnen auch die innere Naturwahrheit; dafür steckt in ihnen allzuviel Berechnendes, Mathematisches, wenn man will: Wissenschaftliches. Das Zerlegen des Lichtes in Grundfarben ist für einen Gelehrten wichtig, für den Maler jedoch höchst überflüssig, für den Maler, der doch in erster Linie seinen empfindenden Augen, seiner Seele vertrauen soll, und wenn dieselben noch so kindlich und naiv in die Welt schauen. Vielleicht gelingt es dem einen oder anderen dieser Problematiker einmal, mit den Mitteln der starken Akzente bei Ausbildung der Technik die Ausdrucksfähigkeit zu steigern; ich fürchte jedoch, daß schon jetzt diese Versuche dorthin gelangt sind, wo die Manier Rezept geworden, und zur weiteren Formendurchbildung nicht mehr ähig ist.

Franz Wolter

ZU UNSEREN BILDERN

Heilige Familie von August Veiter. Farbige Sonderbeilage. — Dieses Bild erfreut durch Klarheit und Großzügigkeit des Aufbaues und durch Gemessenheit in Gebärde und Ausdruck. Von feinem Geschmack zeugt die Behandlung des belebten und doch von allem Kleinlichen freien Hintergrundes, der von einigen senkrechten und horizontalen Linien beherrscht wird und der Komposition Reichtum und feierliche Symmetrie verleiht. — August Veiter ist 1869 im Marktflecken Kindberg (Obersteiermark) geboren. Er lebte seit 1879 längere Zeit in Klagenfurt. Von 1888 an war er 3½ Jahre an der Kgl. Akademie in Rom; später vollendete er seine künstlerische Ausbildung bei Liezen-Mayer, Alexander von Wagner und Feuerstein in München.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Erledigung des Preisausschreibens für einen Brunnen zur Erinnerung an die 200. Wiederkehr der Tage der Sendlinger Bauernschlacht. Am 22. November traf das Preisgericht über die 57 eingelaufenen Entwürfe die Entscheidung. Zuerkannt wurden vier gleiche Preise zu je 750 M.; sie fielen auf die Entwürfe der Bildhauer Karl Sattler und Karl Ebbinghaus (Nr. 9), des Bildhauers Simon Liebl (Nr. 11), des Bildhauers Georg Albertshofer und des Architekten German Bestelmeyer (Nr. 45) und des Bildhauers L. Kindler (Nr. 50). Entwurf Nr. 8, dessen Urheber die Bildhauer Karl Ebbinghaus und Karl Sattler sind, wurde an erster Stelle zur Ausführung empfohlen.

Preisausschreiben. Der Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche veranlaßte eine Konkurrenz für Entwürfe zu Altargeräten (Kelch, Abendmahlskelch, Patene). Ein bestimmter Stilcharakter ist nicht vorgeschrieben. Die Entwürfe sind in natürlicher Größe zu halten und bis zum 15. Januar 1907 an Verlagsbuchhändler Ernst in Berlin W., Wilhelmstraße 90, einzusenden.

Braunsberg. Gelegentlich des 50jährigen Jubiläums des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands hielt Professor Dr. Kolberg in Braunsberg einen Vortrag über die ermländischen Goldschmiede, in welchem er Leben und Wirken dieser (vom 15. Jahrhundert bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts auf Grund archivalischer Forschungen schilderte. Der Vortrag wurde erläutert durch eine Ausstellung von Braunsberger Goldschmiedearbeiten, welche etwa 50 Nummern umfaßte. Das Goldschmiedehandwerk hat ganz besonders in Braunsberg geblüht. Zum allergrößten Teile waren es kirchliche Gegenstände, die ausgestellt waren, unter denen mehrere Kelche des 15. und 16. Jahrhunderts, ein paar gotische Meßkännchen, ein Pazifikalkreuz des 16. Jahrhunderts von Andreas Hinz ganz besondere Beachtung fanden. Das Kunsthandwerk im Ermland erlosch mit Ende des 18. Jahrhunderts. Joh. Kryzewicz, von dem mehrere Monstranzen ausgestellt waren, muß als Vertreter des Rokoko im Ermland bezeichnet werden: seine Arbeiten können freilich keinen Vergleich mit den weit gediegeneren des Danziger Goldschmieds Schlaubitz aushalten, welcher ebenfalls vieles für das Ermland gearbeitet hat. Die meisten Arbeiten im Ermlande sind jedoch von einheimischen Meistern gearbeitet worden, das ist das Hauptergebnis der Untersuchungen Kolbergs. Der Vortrag wird in erweiterter Form demnächst im Druck erscheinen.

Köln. Lenobel bot in seinem Kunstsalon mehrere Landschaften des Münchener Malers Edmund Steppes. Trotz starker Anlehnungen an fremde Künstler, die »Herbstklänge« könnte man z. B. anstandslos als eine Schöpfung Karl Haiders ansehen, gibt Steppes auch viel Eigenes in seinen Bildern. Ein dekorativer Zug und anderseits liebevolles Eingehen auf das Detail zeichnet im allgemeinen die Landschaften aus, Einfachheit der Farben und Großzügigkeit der Linien ist ein weiterer Vorzug. Aber diese Eigenschaften vermögen schließlich doch nicht den Eindruck der Langeweile zu beseitigen. Die stetige Wiederholung desselben Themas, wobei das Bild in zwei Gründe geteilt wird und der Vorderplan mit einer welligen Bodenerhebung kulissenartig abschließt, muß auf die Dauer den Beschauer ermüden. Technisch interessant ist das »Adagio«, eine Landschaft, die trotz ihrer Farbigkeit einen schönen Gesamtton zeigt, den der Künstler sehr geschickt dadurch erreicht, daß er das ganze Bild mit roten Tupfen übersät, wodurch eine köstliche Abendstimmung erzielt wird. — Schulte zeigte durch eine Anzahl interessanter Bilder, wie die heutigen holländischen Künstler das Lichtproblem zu lösen suchen. Man sah sofort, daß man die Nachkommen des Rembrandt vor sich hatte und es waren durchweg echt holländische Schöpfungen, die geboten wurden. Eine gewisse malerische Breite war fast allen Bildern eigen. E. van Beever, Laguna und L. Garf verdienen besondere Erwähnung. Ein vorzügliches »Porträt eines Prälaten« hatte der Düsseldorfer G. Eckhardt ausgestellt. Klarheit, scharfe Charakteristik und vornehmes Kolorit sind die Vorzüge dieses Werkes. Außerdem hatte Schulte noch eine Anzahl von Bildern älterer spanischer Meister, aus dem Besitze des Malers Zuloaga, darunter recht interessante Skizzen und Bildnisse des Goya, von denen wohl einige mit Unrecht dem großen Meister zugeschrieben wurden, ferner Schöpfungen des Morales und mehrere Bilder des El Greco. H. R.

Köln. Nachdem kaum die Tore der »Deutschen Kunstausstellung« geschlossen worden, kündigt Köln für 1907 wieder eine Ausstellung an, welche in den Gebäuden der letzten Ausstellung ihren Platz finden soll. Ganz besonders wird hier neben Plastik und Malerei das Kunstgewerbe vertreten sein. Zu diesem Zwecke werden das von Billing entworfene Hauptgebäude und die Orangerie entsprechend umgestaltet, so daß auch die Raumkunst zur Geltung kommt. Die kleineren Gebäude, der Frauenrosenhof von Olbrich und das Tonhaus von P. Behrens sollen wechselnde Ausstellungen von Werken der kunstgewerblichen Kleinkunst aufnehmen. Die Dauer der Ausstellung ist auf Mai—Oktober festgesetzt. Da für die gleiche Zeit die Düsseldorfer Künstler die Veranstaltung einer Kunstausstellung, verbunden mit einer retrospektiven Ausstellung für die Düsseldorfer Kunst, beschlossen haben, dürften die Rheinländer im kommenden Jahre hinsichtlich der Befriedigung ihres Kunstinteresses nicht zu kurz kommen.

Im Kunstgewerbemuseum haben augenblicklich Kölner Künstler ausgestellt. Als Porträtisten stellen sich W. Schneider-Didam, F. Reusing und A Neven-Du Mont vor, als Landschafter außer den Letztgenannten F. Westendorp, A Deußer, E. Hardt, F. Bürger und einige andere mehr oder weniger Bekannte. Mit Vorliebe wird das moderne Thema der Stimmungslandschaft, besonders zur Herbst- und Winterszeit, variiert. An Verirrungen fehlt es dabei natürlich auch nicht. Von den ausgestellten Plastiken seien die überlebensgroßen Bronzearbeiten von N. Friedrich: zwei sitzend ruhende Galeerensklaven und der als Brunnenfigur gedachte Metallgießer von W. Faßbinder genannt. Auch die Edelmetallkunst ist durch einige hervorragende Leistungen vertreten, von denen ein Tafelaufsatz von J. Kleefisch und ein an bescheidenem Platze aufgestellter Pokal von Alois Kreiten besondere Erwähnung verdienen. A. H.

R Der Historische Verein für den Niederrhein hatte anläßlich seiner Generalversammlung in Ahrweiler eine Altertümerausstellung veranstaltet, die etwa 800 Gegenstände umfaßte und ein klares Bild bot von dem, was sich in Ahrweiler und Umgegend an Altertümern aus der fränkischen Periode bis etwa 1850 erhalten hat. Kirchen und Privatsammlungen hatten wertvolles beigesteuert.

H. O. Miethke hat eine Kollektion des Nestors der Wiener Maler Josef Perez, der als Oberst den Säbel mit dem Pinsel vertauschte und heute als 86jähriger Greis noch fleißig hinter der Staffelei sitzt, ausgestellt. Diese Ausstellung ist aber nur mit dem Motiv »Du sollst das Alter ehren« vereinbar, denn sonst wüßte ich nichts damit anzufangen.

Wien. Karl Hartmann.

Kaspar Schleibner, von dem das große Fresko der Apsis in der geräumigen Kapelle des Vincentinums in München stammt, hat nun auch den Chorbogen dieser Kirche mit Malereien geschmückt.

Das von Professor Georg Busch gefertigte Denkmal des Grafen Conrad von Preysing in Plattling wird im nächsten Frühjahr enthüllt.

Drucksachen, ein künstlerisches Kleid! Damit wäre wenigstens zum Teil der Inhalt des Vortrages gekennzeichnet, den Redakteur K. W. Bührer aus Zürich vor kurzem im Bayerischen Kunstgewerbeverein hielt. Seine Ausführungen dürften sich um so größeren Beifalls erfreuen, als sie durch eine reichhaltige Ausstellung von »Monos« — Bilder und Aufnahmen

von bedeutendem künstlerischem Wert — an Interesse sowohl als an Verständlichkeit gewannen.

Um es kurz zu sagen: das internationale Mono-Unternehmen will mit dem Wust der täglich sich mehrenden, wertlosen Druckerzeugnisse aufräumen. Es stellt nämlich Drucksachen her, deren handliches, einheitliches Format ein Aufheben nicht umständlich macht und die durch künstlerische Gaben noch außerdem zur Sammeltätigkeit anregen. So ist selbst der recht wenig Bemittelte imstande, sich nach und nach eine Sammlung von interessanten Städteansichten, reizvollen Landschaften, von kulturhistorischen Denkmälern anzulegen, und Porträts, Trachten-, Sitten- und Stimmungsbilder usw. in hübschen Sammel-Attrappen zu vereinigen.

Die kurzen, aber sachkundigen Texte auf der Rückseite der Bilder sind eine willkommene Beigabe, während der Umstand, daß die besten schweizer, deutschen und österreichischen Künstler für das Mono-Unternehmen tätig sind, von vornherein für ein hohes Niveau der Darbietungen garantiert. Moriz Baron Lasser

Neue religiöse Ansichtskarten. — Die sehr empfehlenswerte Sammlung spottbilliger farbiger Ansichtskarten mit religiösen Darstellungen, welche von der Gesellschaft für christliche Kunst herausgegeben wird, fand soeben eine prächtige Bereicherung durch eine neue Serie von 16 feinen Karten. Auch in dieser Serie sind sowohl alte als neue Künstler vertreten.

BÜCHERSCHAU

Führer zur Kunst. Band II. Die Seele Tizians. Von Eduard von Mayer. Verlag von Paul Neff (Max Schreiber), Eßlingen 1906. 1 Mark.

In seinem Vorwort sagt der Verfasser, er wolle die Lebensströmungen des ganzen Werkes Tizians darstellen und lege einen Maßstab an den Meister, wie er noch nie an einen bildenden Künstler gelegt worden sei. Worin dieser ganz neue Maßstab besteht, ist nicht ersichtlich, nur ist der behandelte Stoff schärfer als sonst üblich in eine Reihe von Kapiteln zerlegt. Die bekannte Tatsache, daß Tizian, wie jeder Künstler, innig mit den Bedingungen der ihn umgebenden Kulturverhältnisse verwachsen war, verleitet den Autor zu dem kühnen Satz: »Tizian ist Venedig, Venedig ist Tizian.« Richtig ist, daß in ihm die venezianische Kunstentwicklung ihren Höhepunkt erlangte und der Reichtum und die Üppigkeit des damaligen Lebens in Venedig ihm die Entfaltung seiner Anlagen erleichterte. Nicht selten zieht der Autor Sachen herbei, die nicht zum Thema gehören und manchem die Lektüre verleiden. Recht verächtlich wird vom katholischen Christentum und christlicher Kunst gesprochen, so S. 6, 67 und oft, und über die Auftraggeber auf kirchliche Kunstwerke wird gespottet. Der christliche Inhalt machte die Kunst »geistig-ethisch nicht frei, und so wird es bleiben, so lange das Mittelalter währen wird«. Seine Befangenheit gegenüber dem Inhalt und Wesen der christlichen Kunst hindert übrigens den Autor nicht, sich über den seelischen und künstlerischen Wert der religiösen Werke Tizians gerecht zu verbreiten. Nur nebenbei sei bemerkt, daß (S. 27) die Auferstehung Christi auf den Abend verlegt wird. Der Abschnitt über Tizians Kolorismus enthält viel Schönes. Seit geraumer Zeit wird ein religiöses Bild ohne weiteres als unmodern gebrandmarkt, wenn auf demselben Christus oder die Madonna in den »konventionellen« Farben Rot und Blau gekleidet sind. Über dieses Vorurteil äußert sich E. von Mayer S. 17 sehr richtig. Die Kapitel »Tizians Lehrer«, »Tizian der Psycholog«, im ganzen auch »Tizian als Porträtmaler« sind von trefflichem Inhalt. Willkürlich wird ein Zwiespalt in Tizians Seele konstruiert, ein Zwiespalt zwischen dem mittelalterlichen Tizian, der christliche Stoffe malte, und dem Befreiung vom Mittelalter suchenden, der »Poesien« malte, dem »Tizian der ethischen Kultur«. Aigner

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Zeitschrift für christliche Kunst. — Heft 6 bis 9. — Ein neues Flügelgemälde als Gedenktafel bei einem Familienfeste. — Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken. — Von der historischen Ausstellung in Nürnberg. — Unsere Künstler und das öffentliche Leben. — Kopien berühmter niederländischer Porträts des 15. Jahrhunderts auf rheinisch-westfälischen Altartafeln des 16. Jahrhunderts. — Frühgotische Balkendecken- und Wandmalerei aus einem Kölner Wohnhause. — Arundo mit Triangel. — Über die Instandsetzung alter Glasmalereien.

Revue de l'Art chrétien. — 4me livr. — La déviation de l'axe du chœur des églises. — Archéologie chrétienne en Danemark. — La vie d'un peintre vénitien au XVIe siècle (suite et fin). — Église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Band XXVI. — Heft 1. — Ambrogio Breda und Leonardo da Vinci. — Heft 2. — Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte.

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen. — 4. Heft. — Torrigiano. — Botticellis hl. Sebastian aus St. Maria Maggiore zu Florenz (im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin). — Zu Konrat Witz. — Ein neuer Holzschnitt Sebald Behams. — Der Bandwirkerrahmen im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. — Eine Miniatur Gentile Bellinis.

Zeitschrift für bildende Kunst. — Heft 1 (Oktober). — Burgos. Eine Stätte gotischer Kunst. — Sir Charles Holroyd als Radierer. — Die Sprache der Schere. — Eine Ausstellung französischer Künstler in München. — Ägina, das Heiligtum der Aphala. — Die bayerische Jubiläums-Landesausstellung in Nürnberg. — Heft 2. — Das Bildnis der Giulia Gonzaga. — Lucien Pissarro als Buchkünstler. — Niederländische Gemälde in der Kaiserl. Akademie der Künste in Petersburg. — Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen. — Der Pariser Herbst-Salon.

Repertorium für Kunstwissenschaft. — 4. Heft. — Die Datierung von Michelangelos Briefwechsel 1511 und 1512. — Der Westbau der Palastkapelle Karls des Großen zu Aachen und seine Einwirkung auf den romanischen Turmbau in Deutschland. Nebst einigen Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der Kirchtürme (Schluß). — Die Malernamen der Nürnberger Meister- und Bürgerbücher 1363—1534 und der Steuerlisten 1392—1440. — Antonio di Chellino da Pisa. — Jacopo da Verona.

Gazette des Beaux-Arts. — Octobre 1906. — Le troisième centenaire de Rembrandt en Hollande. — Quelques maîtres des vieilles écoles Néederlandaise et Allemande à la Galerie de Bruxelles (Ier art.). — L'art français à la Cour de Mecklembourg au XVIIIe siècle. — La »Mise au sepulcre« de Solesmes. — Artistes contemporains (Auguste Ravier). — Le Van Eyck de Bruges. — La Collection Reeve au British Museum.

Redaktionsschluß: 12. Dezember.

DER PLAN VON MICHELANGELOS SIXTINADECKE

Von ANTON GRONER

(Fortsetzung)

Beim Eintritt in die Kapelle haben wir einen Überblick über ihre ganze Reihe; die Propheten und Sibyllen, die Girlandenträger, die Vorfahren dagegen wollen einzeln für sich betrachtet werden, d. h. der Beschauer muß sich, um die beste Ansicht zu haben, unter einem rechten Winkel zur Basis des Bildes aufstellen. Unterscheiden sich die Mittelhistorien in dieser Beziehung von allen übrigen Darstellungen? Gewiß, aber eben nur dadurch, daß wir immer, solange wir mit dem Rücken gegen das Eingangsportal stehen, zur Basis jedes dieser neun Bilder unter einem rechten Winkel stehen, also von jedem, auch noch von den vordersten Schöpfungsakten, eine Ansicht haben. Das konnte Michelangelo gar nicht hindern; denn er durfte doch nicht durch die entgegengesetzte Achsenrichtung den Beschauer zwingen, dem Altar ständig den Rücken zu kehren. Um aber die beste Ansicht zu haben, müssen wir uns ebensogut als bei allen anderen Darstellungen dem betreffenden Bilde nähern.

Es könnte sich also höchstens um eine absichtliche Verbesserung der unvermeidlichen Gesamtansicht handeln. Allein wir müssen uns doch fragen: was konnte Michelangelo daran liegen, bei den neun Mittelbildern eine solche schielende Nebenabsicht zu verwirklichen, während nicht bloß er selbst mit Hunderten von Darstellungen, sondern auch die ganze Bemalung der Wände den Beschauer zur Einzelbetrachtung zwang? Steinmann gesteht denn auch selbst, daß die beabsichtigte Gesamtansicht »anfangs nicht leicht zu erkennen« sei.[1]) Der Künstler verrät ihm aber seine geheime Absicht durch die Folge der Historien von der Altar- zur Eingangsseite, während bei umgekehrter Anordnung der Gestaltungsprozeß kein so qualvoller gewesen wäre. Steinmann weist dann freilich selber nach, daß der Künstler aus Gründen, welche dem Inhalt der Historien entnommen sind, durch die jetzige Anordnung einen feinen Takt bewiesen habe,[2]) und wir sind des Glaubens, daß er an das Gegenteil schon aus äußeren Gründen niemals denken konnte. Ist doch für eine solche zyklische Malerei in einem Gotteshaus die Anordnung von der Altar- zur Rückseite so gut wie selbstverständlich; und vollends in der Sixtinischen Kapelle, deren Wände seit mehr als 30 Jahren mit zwei gleichmäßig von der Mitte der Altar- zur Mitte der Eingangswand geführten Freskenzyklen geschmückt waren, wäre die Anordnung der zum Wandhistorienzyklus noch dazu in inhaltlicher Beziehung stehenden Historien in umgekehrter Richtung einfach unmöglich gewesen.

Und die Beobachtung, daß das Wachsen der Historienreihe im Gegensatz zu den Propheten und Sibyllen, die nach Ezechiel und Cumäa ganz plötzlich größere Verhältnisse annehmen, ein allmähliches sei, soll die Absicht einer »perspektivischen Gesamtansicht« beweisen. Das kann doch wohl nur heißen, daß die Proportionen nach dem Gesetz der Perspektive wachsen, daß also durch die ganze Reihe immer das nächstentferntere Bild entsprechend größer gehalten sei als das vorhergehende. Jedenfalls könnte man nur dann von einer beabsichtigten perspektivischen Gesamtansicht reden. Stimmt nun die Voraussetzung einer allmählichen, perspektivischen Steigerung mit der Wirklichkeit überein?

Von den drei vielfigurigen Kompositionen in der Nähe des Eingangs zeigen die letzte oder in der Reihe die neunte (Noës Schande) und die siebente (Opferszene) etwa gleiche Verhältnisse, die erstgenannte eher noch größere, während nach perspektivischen Gesetzen doch umgekehrt das siebente Bild schon beträchtlich größere Proportionen aufweisen müßte. Von der Sintflutszene, deren einzelne Gruppen perspektivisch für verschiedene Entfernungen berechnet sind, kommen für einen Vergleich nur die Figuren des Vordergrunds in Betracht, und diese stimmen mit dem vorhergehenden und dem folgenden Bild in den Maßen überein. Die letzten drei Bilder stehen sich also in den Verhältnissen gleich; jedenfalls zeigen die entfernteren hierin keine Steigerung, ein Beweis, daß Michelangelo ein allmähliches Anwachsen nach perspektivischen Gesetzen hier noch nicht beabsichtigt haben kann.

Die Figuren des sechsten Bildes (Sündenfall) sind nun plötzlich in wesentlich größeren Körpermaßen ausgeführt. Die Verhältnisse im fünften Bild (Erschaffung Evas) sind wieder bedeutend geringer als im sechsten, aber immer noch beträchtlich größer als in den letzten drei Kompositionen. Hätte es Michelangelo auf eine perspektivische Gesamtansicht abgesehen gehabt, so hätte er das sechste Bild bezüglich der Maße als Mittelstufe zwischen dem fünften und siebenten behandeln müssen. Das vierte Bild (Erschaffung Adams) wird sich in den Verhältnissen von dem sechsten kaum wohl merklich unterscheiden.

Vergleicht man sodann namentlich die Figur Gottvaters im vierten Bild mit dem Weltenbildner im zweiten Feld, dem die drei anderen Schöpfergestalten des ersten bis dritten Feldes etwa gleichkommen, so ist ein nochmaliges Größerwerden der Maße in den ersten drei Bildern der Reihe ganz

[1]) II, S. 221.
[2]) II, 220.

offensichtig. Will man einen geringen Unterschied in diesen drei Feldern feststellen, so ist vielleicht das erste Bild in der Reihe in den Proportionen etwas kleiner als das vor- und das drittletzte, wiederum im Widerspruch mit der angeblichen Absicht einer perspektivischen Gesamtansicht.

Wenn wir somit unbefangen die ganze Reihe überblicken, dann tritt offen zutage, daß das Anwachsen der Verhältnisse kein allmähliches und gleichmäßiges ist. Und man kann die Behauptung eines allmählichen perspektivischen Anwachsens gegenüber der ganz richtigen älteren Beobachtung, daß nach den letzten drei Bildern in der Reihe eine plötzliche Steigerung eingetreten sei, sich nur daraus erklären, daß Steinmann nach der von ihm vorausgesetzten unrichtigen Entstehungsgeschichte des Gewölbeschmucks in der Mitte der Reihe (bei der Erschaffung Evas) eine plötzliche und unvermittelte Steigerung der Verhältnisse erwarten mußte, was mit der Wirklichkeit nicht stimmt.[1]) Es zeigt vielmehr immer eine Gruppe von drei Bildern gleiche Proportionen. Die drei Gruppen aber folgen sich in zweimal unvermittelt gesteigerten Verhältnissen. In der ersten und dritten Gruppe nehmen die Proportionen gegen den Altar hin eher ab als zu. Für die Mittelgruppe wählte Michelangelo ohne Bedenken Maßverhältnisse, die ihn nötigten, das Bild im kleinen mittleren Feld, sich nach der Decke

[1]) Es ist hier weder möglich noch nötig, die Frage nach den Entstehungsperioden der Deckenmalerei eingehend zu behandeln, da das Material (vgl. Steinmann II, S. 168 ff. und Anhang II) ohnehin nicht ausreicht, um alle Einzelheiten klarzustellen. Wir möchten nur kurz den entscheidenden Punkt ausheben. Am 10. Mai 1508 wird der neue Vertrag geschlossen. Im August ist Michelangelo »noch in gar nichts zu einem Entschluß gelangt«. Sicherlich hatte er aber Anfang Januar 1509 den bindenden Plan gefaßt und einen Teil der Kartons entworfen, als er freudig seiner Hoffnung, »etwas Tüchtiges zu leisten«, Ausdruck gab. Wahrscheinlich begann er damals schon mit dem Malen; denn am 27. Januar beklagte er sich über die Schwierigkeit der Arbeit, die nicht seine Profession sei. Wenn er gleichzeitig schrieb, er habe kein Geld und verlange vom Papst keines, weil die Arbeit nicht so vorwärtsschreite, daß er meinen könne, etwas zu verdienen, so erfahren wir Ende Juli 1509, daß er andauernd arbeite, so viel er nur könne, daß er seit 13 Monaten kein Geld erhalten habe, aber nach anderthalb Monaten solches zu bekommen hoffe; denn das, was er erhalten, werde er dann wohl verdient haben. Er muß demnach im September 1509 einen bestimmten Teil seiner Arbeit (vermutlich die Scheitelhistorien und Atlanten) zu vollenden gehofft haben. Und er ist wirklich an das ersehnte Ziel gelangt und hat auch Geld erhalten, denn am 15. September 1509 schickt er 350 Dukaten nach Florenz. Wiederum arbeitet der Künstler fast ein Jahr rastlos weiter, bis er in der ersten Hälfte des August 1510 ankündigen kann: »ich werde meine Malerei Ende nächster Woche vollendet haben, d. h. den Teil, den ich begonnen hatte.« Aber ohne daß dieser Teil, wie Michelangelo gehofft hatte, enthüllt worden wäre, zog der Papst am 17. August 1510 zu Felde. Welches der in der ersten Hälfte des August annähernd vollendete Teil, der enthüllt werden sollte, war, hat Michelangelo selbst in einem Brief ausgesprochen: Der Papst sei abgereist, »als das Gewölbe so gut wie vollendet war« (quasi finita la volta). Das ist der ausschlaggebende Angelpunkt der ganzen Frage. Wenn also Michelangelo in den Briefen vom 5. und 7. Sept. 1510 schreibt, er habe noch 500 Dukaten gut und ebensoviele müsse der Papst ihm geben, um das Gerüst zu bauen und den andern Teil seines Werkes auszuführen, so folgt daraus: 1. daß er unter diesem »andern Teil« nur die Fensterlünetten und Gewölbekappen gemeint haben kann; 2. daß er für diesen Teil ein neues Gerüst nach Entfernung des alten bauen mußte (es wird dies wohl mit der durch Condivi bezeugten eigentümlichen Konstruktion des ersten Gerüsts zusammenhängen). Es begreift sich daraus auch, daß der Künstler, da er die Gewölbefresken in Abwesenheit des Papstes nicht enthüllen wollte oder durfte, mit dem Malen nicht weiterfahren konnte. Michelangelo versichert denn auch, er habe die ganze Zeit bis zur Rückkehr des Papstes (27. Juni 1511) nichts getan und die ganze Zeit verloren (nämlich für das Malen), aber nach seiner Rückkehr von Bologna (Januar 1511) mit den Kartons für die Lünetten und Gewölbekappen begonnen. Am 14. August 1511 fand die erste Enthüllung (nämlich des ganzen Gewölbes) statt; von da bis Allerheiligen (1. November) 1512 hat Michelangelo die Kappen und Lünetten ausgemalt. Nach Steinmann hätte sich die erste Enthüllung nur auf die Hälfte des Gewölbes (vom Eingang bis zur Mitte) erstreckt. Er beruft sich dafür auf Condivi. Nun ist ja dessen Schrift gewiß »unter den Augen Michelangelos« entstanden. Aber dieser hat sicher das Konzept nicht korrigiert; denn sonst wäre z. B. nicht stehen geblieben, daß die Opferszene das Opfer Kains und Abels darstelle. Der Künstler hat sich über seine Tätigkeit in der Sixtina dem Biographen gegenüber offenbar ebenso gründlich ausgeschwiegen wie jedem anderen Menschen gegenüber. Denn es ist doch armselig wenig, was Condivi über das Riesenwerk zu sagen weiß. Zur Entstehungsgeschichte im besonderen macht er nur drei greifbare Angaben: 1. Michelangelo habe das ganze Werk in 20 Monaten vollendet; in Wirklichkeit brauchte er mehr als 50 Monate; 2. er habe dafür im ganzen 3000 Dukaten erhalten, während er nachweislich mindestens das Doppelte bezog. Dagegen waren für den ersten ganz einfachen Entwurf 3000 Dukaten im Vertrag festgesetzt. Condivi hat also etwas gehört, aber nicht richtig, und berichtet nun, indem er sich mit seinen vermeintlichen Kenntnissen nützlich zu machen sucht, die Unwahrheit; 3. erzählt Condivi von einer Enthüllung der ersten Hälfte (nämlich vom Eingang bis zur Mitte des Gewölbes) und einer zweiten Enthüllung an Allerheiligen (da er 20 Monate für das ganze Werk annimmt, glaubt er offenbar mit Vasari an den 1. November 1509 statt 1512!). Die sehr zweifelhafte Angabe Condivis kann doch nicht gegen die durch Michelangelos eigene Briefe gesicherte Tatsache, daß schon im August 1510 die ganze Wölbung ausgemalt war, ins Feld geführt werden. Vermutlich hatte Condivi ganz richtig erfahren, daß zwei Enthüllungen stattgefunden hatten, nämlich »des andern Teils des Werks« an Allerheiligen, des einen Teils dagegen schon früher nach seiner Vollendung. Wenn er nun ferner wußte, daß der Anfang der Arbeit am Eingang liege (was ja wenigstens bei den Scheitelhistorien sehr wahrscheinlich, wenn auch keineswegs sicher ist), oder dies gleich den modernen Sixtinaforschern aus den verschiedengroßen Proportionen schloß, so lag für ihn die (allerdings unrichtige) Kombination, daß sich die erste Enthüllung auf »die vom Eingang bis zur Mitte reichende Hälfte« erstreckt habe, sehr nahe.

streckend, in kleineren Maßen auszuführen. All das beweist klar und unwiderleglich, daß es ihm keineswegs um eine perspektivische Gesamtantsicht vom Eingang aus zu tun war.

Mit der Absicht einer perspektivischen Gesamtwirkung läßt sich also das Anwachsen der Verhältnisse bei der Scheitelhistorienreihe ebensowenig erklären als im Propheten- und Sibyllenzyklus. Und es liegt gar kein Grund vor zur Annahme, daß die Ursache nicht hier wie dort dieselbe sei. Bleibt uns nun aber die einzige Möglichkeit, die Steigerung beidemale als Stilentwicklung, als Wachsen des schaffenden Künstlers, als ungebändigtes Drängen nach gewaltigeren Formen zu erklären? Michelangelo hat selbst den Grundsatz ausgesprochen, daß nur der Künstler Vollkommenes leisten könne, welcher den Intellekt die Hand führen lasse; sollte er bei seinem größten Werk die Hand, den Gestaltungstrieb, sinnlos haben walten lassen? Müssen wir nicht, um nach seinem eigenen Grundsatz seinen Absichten gerecht zu werden, vielmehr annehmen, daß auch hierin sein Intellekt gewaltet habe? Und in der Tat ist zunächst hier bei den Mittelbildern die Idee des Künstlers gar nicht mißzuverstehen: Michelangelo hat die in himmlischen Regionen spielenden Vorgänge, das gottesnahe Paradiesesleben und das sintflutliche Epigonengeschlecht in verschiedenen Verhältnissen ausgeführt, um dadurch die etwa 30 m lange Bilderreihe zugleich äußerlich in drei Gruppen zu gliedern. Die Absicht einer perspektivischen Gesamtansicht ist nicht bloß anfangs schwer zu erkennen, sondern gar nie vorhanden gewesen. Der dahin gedeutete Schein ist eine zufällige Begleiterscheinung.

Die von den 20 nackten Jünglingen an Bändern gehaltenen zehn Medaillons (beiderseits an den fünf kleineren Historien) enthalten Szenen aus den Königsbüchern[1]) in folgender Anordnung:

Evangelienseite: Altar	Epistelseite:
I. Elias' Himmelfahrt (4 Kön. 2, 11),	II. Opferszene (2 Kön. 24, 17 ff.),
III. Unkenntlich,	IV. Absaloms Tod (2 Kön. 18, 14),
V. Ausrottung von Achabs Geschlecht (4 Kön. 10, 11),	VI. Nathans Bußpredigt (2 Kön. 12, 13),
VII. Sturz der Baalssäule (?) (4 Kön. 10, 25 ff.),	VIII. Urias' Tod (2 Kön. 11, 16 f.),
IX. Joranos Tod (4 Kön. 9, 26),	X. Abners Ermordung (2 Kön. 3, 27).

Auffallenderweise läuft hier die chronologische Folge der Szenen aus dem Leben Davids vom Eingang zur Altarseite, während die andere Reihe gar keine regelmäßige Anordnung zeigt. Wenn Condivi[2]) sagt, daß die Medaillons in Beziehung zu den Hauptgemälden stehen, so werden wir das allgemeiner so zu verstehen haben, daß Michelangelo die David-Reihe deswegen rückläufig und die andere entsprechend anordnete, damit die Himmelfahrt des Elias und die Opferszene neben die Schöpfungsakte, Mord und Götzendienst dagegen neben die Schilderungen des Sündenfalls und seiner Folgen zu hängen kämen. (Fortsetzung folgt)

[1]) Über die Deutung im einzelnen vergl. Steinmann (II, S. 261 ff.) und die Berichtigungen von M. Spahn (Beil. zur »Allg. Zeitung« 1906, Nr. 66, S. 523).

[2]) ed. Frey, S. 108.

STUTTGARTER KUNSTBERICHT

Die Manet-Monet-Ausstellung, welche der Stuttgarter Galerie-Verein im Festsaal der Akademie der bildenden Künste veranstaltete, brachte die Entwicklung der impressionistischen Malweise von den ersten tastenden Versuchen Manets in den fünfziger Jahren bis zu den rabulistischen Tüpfeleien Monets Ende der achtziger in hochinteressanter Weise zur Anschauung. Die ausgestellten 24 auserlesenen Gemälde aus der Sammlung des ehemaligen Sängers an der Großen Oper zu Paris, Faure, sind z. T. in ihrer Art epochemachende Schöpfungen der beiden Begründer des Impressionismus, Eduard Manet (1833—1883, mit Anselm Feuerbach ein Schüler Contures) und Claude Monet (geb. 1840). Unter ihnen imponiert am meisten Manets großes Porträt des Kupferstechers Belot (1873) »Le bon bock« genannt. In der Komposition an Frans Hals erinnernd, fällt die große Frische der Malweise, die Energie und Klarheit der Pose, der sprechende Gesichtsausdruck in die Augen. Und bei näherer Prüfung der Malweise frappiert das merkwürdige, unmöglich erscheinende Durch- und Nebeneinander dünn aufgetragener Farbenkleckse und breiterer, sozusagen »hingeschmierter« Farbenflächen, die doch schon in ein bis zwei Schritt Entfernung überraschend scharfbegrenzte Konturen erkennen lassen und je entfernter, desto deutlicher die vom Künstler gewollte und sicherlich mühsam herausstudierte charakteristische malerische Wirkung erzeugen. In Manets Schaffen dürfte »Le bon bock« den Zenith darstellen. Von ihm sind noch hervorzuheben sein »Strand von Boulogne« (1869), ein kleines überaus stimmungsvolles Bild mit gelbem sandigem Strand im Vordergrund, grünlichem Meer und schneegrauer Luft, ferner sein kleines »Kaffee-Konzert« (Montmartre 1874), wegen der fabelhaften Technik, mit ein paar Strichen und Tupfen brillant charakterisierte Köpfe und Gestalten auf die Leinwand zu werfen, endlich sein »Frühling« (1881), der Kopf im Profil einer eleganten jungen Pariserin mit blumengeschmücktem Hut und offenem Sonnenschirm, an grünem Gebüsch vorüberwandelnd. Hier wirkt ein breites, schwarzsamtnes, unter dem Kinn verschlungenes Hutband trotz aller Kühnheit pikant. Monets größtes Bild (unter den hier ausgestellten) »Gartenecke« (1882) zeigt eine unermüdlich fleißige und sorgfältige Ausführung zahlreicher Blumen, Gräser und Gesträucher, wirkt aber als Ganzes in dieser Größe aufdringlich bunt, unruhig und schwer. Um so duftiger ist sein kleineres Gemälde »Bilder im Frühling« (1887), eine pointillistische Phantasie von zumeist grünen und violetten Tupfen, die von weitem gesehen, eine prächtige, dünnbelaubte Baumgruppe nebst jungfräulich grünenden und blühenden Feldern in überaus sonniger Belichtung darstellen. Dieses mäßig große Bild (welches übrigens der Stuttgarter Galerie-Verein angekauft hat) ist eine Glanzleistung des radikalsten Pointillismus und stellt diese Malweise in das vorteilhafteste Licht, eine Malweise, deren Manieriertheit sonst leicht Kopfschütteln und Spott hervorruft, namentlich wenn sich moderne Stümper daran wagen. Auch Monets »Felsen in Etretat« (1885) imponieren durch wundervolles Kolorit der berühmten, bizarr geformten, rötlichen »Nadel von Etretat« und des Meeres. Freilich

überall in diesen seinen späteren Werken empfindet man das Gekünstelte, das mühsam Herausstudierte, und der mißliche Umstand, daß man nur in gewisser Entfernung die Absicht des Künstlers erkennt, ist sicherlich kein Fortschritt gegenüber anderer Maltechnik. Wenn wir also auch diesen rabulistischen Pointillismus in solch künstlerischer Vollendung bewundern müssen, sympathisieren wir doch vorbehaltloser mit den älteren, weniger extremen Werken des Dioskurenpaares Manet-Monet. Welch wundervolle Luft, welch prächtige Perspektive zeigt z. B. Monets »Blick auf Paris vom Louvre aus« (1867), wie duftig ist die Morgenstimmung auf seinem kleinen Bild »Themse in London« (1871), welche Bewegung großer Volksmassen, mit den bescheidensten Mitteln erzeugt, zeigt sein »Boulevard des Capucines« (1873) in zarter Frühjahrsstimmung! — Einen starken Kontrast gegen jene bildete die gleichzeitig ausgestellte, prachtvolle, große »Waldlandschaft« von Gustav Courbet (1819—1877) in ihrer einfachen, großzügigen Maltechnik: Rechts die von der Sonne durchleuchtete, schattige Baumallee, links der Blick in weite Ebene — einzig das Kolorit dürfte etwas wärmer sein. — Ernst Stöckhardt

DIE DRESDENER KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG 1906

Von JOS. MAR. COBÖKEN

(Fortsetzung)

Auf der Dresdener Ausstellung tauchte dann zum ersten Male neben dem Kunstgewerbe der neue Begriff »Kunstindustrie« auf, und es ist ein Verdienst der Ausstellung den vollgültigen Beweis erbracht zu haben, daß man sehr wohl von einer Kunstindustrie reden kann und daß sie alle Beachtung und Förderung verdient. Die Unterabteilung »Industrielle Vorbilder« bezweckt an Beispielen zu zeigen: »Die Schönheit des soliden Materials«, »die Schönheit der gediegenen Arbeit« und »die Schönheit der reinen Zweckformen«. Die Ausstellungsleitung wollte damit zeigen, daß nicht erst »Verzierungen« einen Gegenstand »schön« machen, sondern daß bereits rein technische Leistungen, sofern sie obigen Gesichtspunkten entsprechen, eine Fülle von geschmackvoller Schönheit aufweisen. Man kann diese Ansicht sehr wohl gelten lassen, ohne daß sie unseren Ausführungen bezüglich der Raumkunst widerspräche, denn sie beweist wieder eklatant, daß diese Kunstrichtung unter Nichtachtung des Subjektes einseitig das Objekt im Auge hat, ein Fehler, der sich in fast allen Disziplinen — nicht nur der Kunst, sondern auch der Wissenschaft — bemerkbar macht, sobald von »moderner Richtung« die Rede ist.

In der Unterabteilung »Materialgruppen und Räume« wurde sodann auf einem verhältnismäßig kleinen Raume ein umfassender Überblick über die gesamte deutsche Industrie, soweit sie mit Kunst Berührung hat, geboten, gewissermaßen ein Extrakt von dem, was neuzeitliche künstlerische Empfindung im Verein mit Zweckmäßigkeit und technischer Vollkommenheit auf dem Gebiete der Hand- und Maschinenarbeit geschaffen hat.

Weitere Unterabteilungen waren für »Maschinen und Werkstätten«, das »Modelltheater« und das »Buchgewerbe« eingerichtet.

Nach dieser allgemeinen Übersicht möge nunmehr jener Teil der Ausstellung eingehend gewürdigt werden, dem die Ausstellungsleitung anscheinend die größte Aufmerksamkeit gewidmet hat: Kirchenkunst.

Über die Absichten, die sie bei diesem Teile der Ausstellung leiteten, macht die Ausstellungsleitung folgende Angaben: »Die Ausstellungsleitung stellte sich die Aufgabe, soweit es an ihr ist, dahin zu wirken, daß die kirchliche Kunst mit dem zeitgemäßen Empfinden in Einklang gebracht werde. Wie zu allen Zeiten eine echte frische Kunst von den bestehenden Grundlagen aus fortschreitend Neues auch für die Kirche schuf, so liegt es auf unserer Zeit als ein Hemmnis, wenn immer noch die alten Stile und das mehr oder weniger handwerksmäßige Nachahmen des künstlerischen Ausdrucks vergangener Zeiten für hervorragend kirchlich gilt. Der Wandel des Geschmackes in der kirchlichen Kunst früherer Jahrhunderte ist so lebhaft, daß sich unschwer an jeder Einzelheit die Entstehungszeit feststellen läßt: Sollten wir allein verurteilt sein, diese Freiheit im Ausgestalten des kirchlichen Gedankens nicht erlangen zu können? Sollte das Vorurteil bestehen bleiben, daß ein modernes Werk nicht ebensogut einen kirchlichen Grundzug haben könne, wie die Nachahmung eines romanischen oder gotischen? Die Ausstellungsleitung beschloß daher, eine Anzahl kirchlicher Räume zu schaffen, deren Entwurf und Ausstattung verschiedenen Künstlern übertragen wurde. Dabei handelte es sich nicht darum, für gottesdienstliche Zwecke geeignete Kirchen, sondern nur solche Räume herzustellen, in denen durch die Kunst kirchliche Stimmung gegeben wird. Die beiden Haupträume sollen diese Stimmung im katholischen und evangelischen Sinne zeigen.«

Wir haben weiter oben gesagt, daß die verschiedenen, öffentlichen Zwecken dienenden Räume der Ausstellung über Erwarten gut gelungen seien und haben auch die inneren Gründe für diese Tatsache angeführt. Diese selben inneren Gründe machen es aber von vornherein unwahrscheinlich, daß die neuzeitliche Raumkunst hinsichtlich der Kirchen vorteilhafte Wirkungen erzielt, wenigstens soweit die Raumkunst derart zu Extremen neigt, wie vielfach auf der Dresdener Ausstellung. Mit reinen Zweckformen, mit einem strengen, nur an den Ernst amtlicher Handlungen gemahnenden Stil ist in der Kirche nichts gewonnen. Die Ausstellungsleitung selbst gibt als Motiv an, daß die Kunst in diesen Räumen kirchliche Stimmung geben soll, und sie sagt an einer anderen Stelle, daß es ein Vorurteil sei, daß ein modernes Werk nicht ebensogut einen kirchlichen Grundzug haben könne, (!) wie die Nachahmung eines romanischen oder gotischen. Wie sehr ein solches Werk, wenn nicht einseitig auf neue und extreme Formen hingearbeitet wird, sondern gesunde Kompromisse geschlossen werden, kirchlichen Charakter tragen kann, das beweist zur Evidenz der protestantische Kirchenraum.

Der farbenfrohe und doch in ernsten, würdigen, dabei durchweg modernen Formen gehaltene protestantische Kirchenraum rief einen eigenen Stimmungszauber wach. Dagegen erweckte der katholische Kirchenraum leider nüchtere, kalte Reflexe.

Und noch um vieles mehr würde diese Erscheinung hervortreten bei der praktischen Verwendung dieses Raumes zu kirchlichen Zwecken. Die katholischen Kultusformen in einen solchen Raum drängen zu wollen, ist sicherlich verfehlt.[1])

Professor Richard Berndl-München, der Urheber dieses Entwurfes, hat versucht, die kirchliche Stimmung durch puritanisch-strenge Gestaltung des Raumes hervorzuzaubern.

Der Raum stellt eine dreischiffige Basilika dar. Die kassettierte Decke fällt mit schmalen, schrägen Überführungen zu den Seitenwänden ab. Die Seitenschiffe

1) In dem katholischen Kirchenraume herrschte stets undurchdringliche Dunkelheit; dieser Umstand war es zumeist, der die Besucher enttäuschte und verstimmte und am gründlichsten jene, die einen entschieden modern empfundenen und durchgeführten Raum erwarteten. Es wurde leider fast mehr in archaistischen als modernen Formen gearbeitet. Daß das Werk des Architekten durchaus nicht gering eingeschätzt werden darf, beweist die Abb. S. 117. Wir verweisen nur auf das sehr schöne Presbyterium und die traulichen Seitenschiffe, in die sich der Hauptraum öffnet. D. Red.

zeigen Kreuzgewölbe und Rundbogenfenster. Ein hoher Sockel mit einem seltsam gemaserten giftigen Grün läuft um den ganzen Raum mit Ausschluß des Chores. Oberhalb des Sockels tragen die Wände eine eintönig graue, etwas ins Rosa fallende Färbung.

Dasjenige Stück, das am meisten kirchliche Stimmung atmet, ist der von Berndl selbst entworfene Altar. Offenbar hat Berndl angenommen, daß die strengen, byzantinischen Formen desselben sich den nach ganz anderer Richtung streng zu nennenden modernen Formen anpassen würde. Der Effekt ist eine Dissonanz.

Über dem in einfachsten Formen gehaltenen, in seiner Farbenzusammenstellung fremd berührenden Altartische, erhebt sich der bis zur Eintönigkeit von geraden Linien durchzogene mäßig hohe Altaraufbau, der an sich nicht übel, wenn auch zu leer und wandartig wirkt. Die stark vergoldete Tabernakeltür zeigt eine kassettierte, einfache Ornamentik. Darüber stellt ein von W. Köppen-München gemaltes Bild die Anbetung des göttlichen Kindes durch Engel dar, die dadurch nicht eben gewinnen, daß sie stark stilisiert sind. Rechts vom Tabernakel Isaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel, links die vier Evangelisten, sämtlich in eigenartiger Auffassung; oberhalb dieser Bilder glatte graue Flächen. Über der Anbetung des göttlichen Kindes eine Inschrifttafel mit den Worten: »Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt«; links und rechts altertümelnd stilisierte Heiligenfiguren, dazwischen vergoldetes Blattwerk. Darüber ein Kruzifix, unter dem die Gottesmutter und Johannes stehen. Ganz oben an der Wölbung des Chores über dem Altare die von Klemm-München gemalte Muttergottes, auf den Wolken thronend. Um den Chor herum läuft ein Fries mit Medaillons, die das »Agnus dei« zeigen. Links und rechts vom Chor absonderliche Engelgestalten.

Kann somit der Altar als solcher ohne Beziehung auf seine Umgebung noch eher befriedigen, so bilden die Kanzel, das Chorgestühl und die Kommunionbank die schwächste Seite. Sie sind eigene Entwürfe von Berndl. Hier hat die Suche nach extremen Zweckformen zu keinem glücklichen Resultat geführt. Sämtliche Gegenstände sind aus glatten, gebeizten Holzflächen in gesucht strenge und deshalb nicht geschmackvolle Formen gebracht. Da man indessen wohl einsah, daß diese Formen allzu öde wirken müßten, hat man doch zu »Verzierungen« gegriffen und zu diesem Zwecke in krassen roten und blauen Farben Ornamente aufgemalt, gegen die die auf dem Dorfe vielfach verwandten, mit der Schablone gemalten Tapetenmuster die reinen Kunstwerke sind. Wollte man damit der »Heimatkunst«, der Bauernkunst huldigen?

In der kleinen Nische des linken Seitenschiffes steht ein von Berndl entworfener gefälliger Flügelaltar. Die Malerei — in der Mitte die Madonna mit Kind, an den beiden Flügeln blühende Rosenstämme, von Vögeln belebt — ist poetisch empfunden, aber wegen der Kürze der Zeit nur skizzenhaft angelegt und kann deshalb leicht manchen Beschauer enttäuschen; sie stammt von Professor Becker-Gundahl.

Vorteilhaft wirkt sodann eine kleine Taufkapelle, die sich in einer Nische befindet. Der Taufstein, das von Berndl entworfene Gitter, der Totaleindruck — alles vortrefflich bei aller Einfachheit und Schlichtheit. Schließlich sei noch der prächtige, gleichfalls von Berndl entworfene Opferstock genannt, der geradezu als vorbildlich bezeichnet werden kann.

Hohe Beachtung verdienen die beiden großen Gemälde Sambergers: Ezechiel und Jeremias (Abb. siehe »Die christl. Kunst«, Jg. II, Heft 6 S. 130 f.) und ein großes Kruzifix von Professor Balth. Schmitt-München. Im Hintergrunde an einer sehr schlecht beleuchteten Stelle ist ein Temperagemälde von Rose Plehn-Lubrochin angebracht; der Katalog behauptet, es stelle die Tröstung des hl. Franziskus durch himmlische Musik dar. Gut vertreten sind die Bildhauer Max Heilmaier, Wadere, Balthasar Schmitt, M. Dasio, Römer.

Damit hätten wir den katholischen Kirchenraum in allen Einzelheiten wie in der Gesamtanlage gewürdigt. Hoffen wir, daß unsere Künstler sich nicht entmutigen lassen, sondern unentwegt weiter arbeiten werden an der harmonischen Eingliederung moderner Formen in die Kirchenkunst, die bisher noch aus allen historischen Stilen Gewinn zu schöpfen verstand. (Schluß folgt)

GALERIE HEINEMANN

Die Galerie Heinemann in München eröffnete am 29. Dezember eine Manet- und Monet-Ausstellung. Die Kollektion war vorher in Stuttgart ausgestellt und wir verweisen deshalb auf den darauf bezüglichen Stuttgarter Bericht auf S. III. — Hinzu kam das große Bild: »Die Ringer« von Courbet: zwei nackte Männergestalten, die fest umschlungen in der Bewegung des Kampfes sich befinden. Die etwas schwärzlich gewordene Malerei, namentlich in den Schattenpartien, dürfte weniger interessieren als die prächtige Zeichnung der muskulösen Ringer. Weit fesselnder noch als diese Franzosen erscheinen die Werke eines deutschen Meisters in der Galerie Heinemann, nämlich die des Düsseldorfer Malers Eduard von Gebhardt. Zwei größere Gemälde ziehen den Beschauer gar mächtig an: Christus und Nikodemus und vor allem das figurenreiche Werk: Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. E. v. Gebhardt fügt dieser letzten Schöpfung zugleich eine Fülle Studienmaterial bei, um den Beschauer in die Art seines Schaffens einzuweihen und ihm einen Blick in seine Werkstatt zu gewähren. Auf diese Weise erkennt man so recht, wie gesund, wie bodenständig, wie gewissenhaft aus den Naturformen heraus jedes Detail geholt wurde, um es im großen Werk im übertragenen Sinne zu verwerten. Die starke psychologische Erfassung der einzelnen Typen ist ja manchmal ins Übertriebene gesteigert, ja der Meister sucht geradezu Steigerungen des Ausdrucks in den Zuschauern der Szene, die vom Hauptmoment ablenken könnten, doch er bleibt auch hier der taktvolle, maßhaltende Künstler, der nichts erzwungen erscheinen läßt. Gebhardt gehört zu den wenigen Meistern, dem protestantischen Glaubensbekenntnis angehörend, die von einer tiefen Religiosität beseelt, auch die Kraft besitzen, in einer kernigen, deutschen Sprache ihrer Überzeugung Ausdruck zu verleihen. Franz Wolter

KONKURRENZEN

I.

Wettbewerb für ein Grabdenkmal. Für den hochseligen Herrn Erzbischof zu Bamberg, Dr. Joseph von Schork, soll im Dom daselbst ein Grabdenkmal errichtet werden. Es soll in einer Marmorplatte bestehen, der das Bildnis des Verewigten in geeigneter Weise einzufügen ist und die auch dessen Wappen in Bronze und eine entsprechende Inschrift enthalten soll. Die Gesamtkosten dürfen die Summe von 2550 Mark nicht überschreiten. Das Denkmal ist an der nördlichen Abschlußmauer des St. Georgenchores anzubringen. Die zur Verfügung stehende Wandfläche liegt zwischen einer halbkreisförmig abschließenden Lichtöffnung in die Gruft und einer Pfeilerstellung und wird nach oben gegen die mit plastischer Darstellung geschmückte, zurücktretende Galerie der Chorschranken hin von einer Verjüngung der Mauer begrenzt; ihre Höhe vom Fußboden aus beträgt 2,10 *m*, ihre Breite 2,40 *m*. Der rechts stehende Weihwasserbehälter kann von seinem Standort entfernt werden. Die Inschrift soll lauten: Rmus in Christo Pater et Dominus Dr. Josephus de Schork, VI. Archiepiscopus Bambergensis, obiit die

XXV. mensis Januarii MCMV, aetatis suae anno LXXVI, pontificatus vero XVI; cujus anima Deo vivat. Das Wappen ist in vier Felder geteilt und zeigt in doppelter Querstellung den Bamberger aufsteigenden Löwen mit dem Schrägbalken und einen sechszackigen Stern; darüber Pallium, Mitra, Bischofsstab, Kreuz mit zwei Querbalken und den Bischofshut mit einrahmenden Schnüren und je zehn Quasten auf beiden Seiten. Unter dem Wappen ist der Wahlspruch des Verewigten »Omnia Uni« anzubringen. Ein Bildnis des Hochseligen befindet sich in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1905. Die Entwürfe sind in der Größe 1:5 auszuführen und bis zum Abend des 1. April 1907 an die Geschäftsstelle in München, Karlstr. 6, einzusenden. Jeder Entwurf ist mit einem Kennwort zu versehen; ferner ist ein mit dem gleichen Kennwort bezeichnetes und verschlossenes Couvert beizulegen, das den Namen und die Adresse des Autors enthält. An der Konkurrenz können sich die Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst beteiligen. An diese wurden die Bedingungen gesandt, eventuell können letztere reklamiert werden. Als Preisrichter fungieren die Juroren der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« für das laufende Jahr, nämlich die Bildhauer Max Heilmaier und Joh. Hemmesdorfer, die Maler Wilhelm Immenkamp und August Veiter, die Architekten städt. Baurat Hans Grässel und Hans Schurr, die Kunstfreunde Dr. A. Bigelmair und Richard Hofmann, ferner gehören dem Preisgericht an vom Hochwürdigsten Domkapitel in Bamberg: Generalvikar Johann Maurer und Domkapitular Dr. Adam Senger, sowie durch Kooptierung die Bildhauer Prof. Anton Pruska und Professor Balthasar Schmitt. Zur Ausführung gelangt der vom Preisgericht als am besten geeignet bezeichnete Entwurf. Mit der Übertragung der Ausführung ist ein Geldpreis nicht verbunden. Zwei weiteren Entwürfen sollen Geldpreise im Betrage von 300 Mark und 150 Mark zuerkannt werden. Das Preisgericht kann den Gesamtbetrag von 450 Mark für Preise auch anders zerlegen. Die prämiierten Entwürfe gehen in das Eigentum des Bamberger Diözesanmuseums über. Es ist beabsichtigt, alle Entwürfe nach Ablauf des Einsendetermins öffentlich auszustellen; Ort und Dauer der Ausstellung wird bekannt gemacht. Die Rücksendung jener Entwürfe, welche 8 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, erfolgt nach diesem Termin. Etwaige Reklamationen müssen bis zum 20. Mai 1907 angemeldet werden. Außerdem wird bemerkt, daß das Denkmal noch vor dem 13. Juli als dem Fest des hl. Kaisers Heinrich aufgestellt werden soll, da am genannten Tage die Neunjahrhundertfeier der Gründung des Hochstiftes Bamberg begangen wird.

II.

Wettbewerb. Der katholische Kirchenbauverein Landquart eröffnet einen allgemeinen Wettbewerb behufs Erlangung von Plan-Entwürfen für den Bau einer einfachen katholischen Landkirche nebst Pfarrwohnung zunächst in Landquart, Kanton Graubünden (Schweiz). Endtermin ist der 1. Mai. Den Wortlaut der Ausschreibung veröffentlichen wir im nächsten Heft.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Heinrich Detzel, Pfarrer in St. Christina bei Ravensburg, starb am 19. November vor. Js. Detzel war Vorstand des Rottenburger Diözesankunstvereins und machte sich um die kirchlichen Kunstbestrebungen seiner Diözese sehr verdient; auch redigierte er das Organ des Diözesanvereins: »Archiv für christliche Kunst.« Bekannt ist sein zweibändiges Werk »Christliche Ikonographie«. Der Verblichene war Mitbegründer der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Nach seinem Tode wurde die Vorstandschaft des Diözesankunstvereins Herrn Chefredakteur Mgr. K. Kümmel übertragen, die Redaktion des »Archiv für christliche Kunst« übernahm Universitätsprofessor Dr. L. Baur in Tübingen.

Die Winterausstellung der Sezession München wurde am 28. Dezember eröffnet. Sie umfaßt Kollektivausstellungen von Fritz von Uhde, A. Hoelzl und Rud. Schramm-Zittau. Leider dauert sie nur bis zum 3. Februar; sie bietet hervorragend Schönes.

Fritz Thaulow. Am 5. November starb in Volendam in Holland der norwegische Maler Fritz Thaulow. Geboren am 20. Oktober 1847 in Christiania, war er zuerst Schüler von Sörensen an der Akademie zu Kopenhagen, später von Gude in Karlsruhe. Er malte zumeist Landschaften, Straßenszenen aus Paris, die schmalen Gäßchen nordischer Städte bei spärlicher Beleuchtung. Jahrelang lebte er in Dieppe. Das Pariser Luxembourg-Museum und die Nationalgalerie in Berlin besitzen Bilder von ihm. K. H.

Professor Edmund Harburger. Am 5. November starb in München der Maler Prof. Edmund Harburger, der bekannte Illustrator der »Fliegenden Blätter« im 61. Lebensjahre. Geboren am 4. April 1846 zu Eichstätt, befaßte sich Harburger zuerst mit dem Baufache, erst später, unter dem Einflusse Lindenschmitts in München, wandte er sich der Malerei zu. Seine humorvollen Bauerngesichter, aus denen dummpfiffig der Schalk leuchtete, seine Illustrationen des Korpsbruders Süffel, seine alten Weiber, Landstreicher und Dorfgestalten machten ihn bald zu einem, man kann — infolge der großen Verbreitung, die die »Fliegenden Blätter« fanden — sagen, weltbekannten Illustrator. Kehrten auch seine Gestalten immer wieder, so war er uns doch ein lieber, guter Zeitvertreiber. Auch in Öl malte er und zwei seiner Bilder, nämlich »Weinhandel« und »Beaux restes« hängen in der Neuen Pinakothek in München. 1895 wurde ihm der Professortitel verliehen. K. H.

Der von Professor Heinrich Wadere geschaffene Kreuzweg für die St. Bennokirche in München ist seit einigen Monaten vollendet; die in reichen Gruppen komponierten Stationen sind in Lyoner Muschelkalkstein ausgeführt, maßvoll bewegt und von religiösem, andächtigem Geiste, der wieder Andacht erweckt, durchdrungen. Die Gesellschaft für christliche Kunst hat schöne Reproduktionen hergestellt und dieselben, mit Einleitung und Text von Prof. Dr. Andreas Bigelmair versehen, unter dem Titel »Der heilige Kreuzweg von Professor Heinrich Wadere« herausgegeben. Das handliche Büchlein kostet 1 M.

BÜCHERSCHAU

Studien aus Kunst und Geschichte. Unter diesem Titel erschien soeben in der Herderschen Verlagsbuchhandlung zu Freiburg i. B. ein Prachtwerk, ein starker Band in Quartformat. Das Werk ist dem Prälaten Friedrich Schneider in Mainz zu seinem siebzigsten Geburtstage von seinen Freunden und Verehrern gewidmet. Es enthält Friedrich Schneiders Porträt nach einer Radierung, 18 Tafeln in Lichtdruck und 25 in Autotypie etc.; wir werden in einer längeren Besprechung baldmöglichst daraufzurückkommen und bemerken, daß es nur in 150 numerierten Exemplaren (Preis 50 M.) in den Handel kommt.

»Die Bibel in der Kunst« nach Originalzeichnungen erster Künstler der Gegenwart. Mit erläuterndem kurzen deutschen Bibel-Begleit-Text von Augustin Arndt S. J. Mit kirchlicher Approbation. Mainz, 1906, Verlag von Kirchheim & Co. (97 Gravüren, 204 S.) In Prachtband komplett M. 30.— (oder 20 Lieferungen à M. 1.50). Probelieferung einzeln M. 1.50.

Es ist nicht leicht, ein allseitig gerechtes Urteil über diese bedeutende Publikation kurz zu formulieren, und es darf nicht wundernehmen, wenn selbst die aus berufener Feder stammenden Preßäußerungen nicht in allem übereinstimmen. Der Grundgedanke und die technische Durchführung des Unternehmens wird allgemein rückhaltlos gerühmt. Auch findet die weitaus größte Zahl der Darstellungen in künstlerischer und religiöser Beziehung allgemeine Anerkennung, während einige Blätter teils bemängelt, teils abgelehnt werden. Aber schon der Ernst und die Sorgfalt, womit »Die Bibel in der Kunst« in der Presse besprochen wurde, zeugt für die Wichtigkeit dieses Prachtwerkes. Wir nahmen sofort nach Erscheinen der ersten Lieferungen und auch später (H. 2 und 9 des II. Jahrg.). Stellung und haben keine Ursache, unser Urteil nach Abschluß der Publikation zu ändern. Es würde zu weit führen, wollten wir an dieser Stelle auf die einzelnen Künstler, welche Beiträge lieferten, auf ihre Stellung in der Kunstentwicklung der letzten 50 Jahre und ihre Anschauungen in religiösen Dingen einzugehen; nur einige kurze Hinweise können eingeflochten werden.

Um einen richtigen Standpunkt zu gewinnen, muß man die Genesis des Werkes kennen. Es ist vom Verlag Kirchheim & Co. nach der großen Ausgabe der Gesellschaft »Die illustrierte Bibel (Amsterdam), deren Generaldebit für die deutschsprachlichen Länder der Verlag ebenfalls besitzt, herausgegeben. Die große lateinische Vollbibel-Ausgabe trägt die zuständige Approbation des Bischofs von Haarlem (vom 1. Mai 1901) und die empfehlende Approbation des Erzbischofs von Utrecht (vom 17. August 1901). Die Originalbilder, welche den Reproduktionen zugrunde liegen, dürften einen Wert von 500000 M. repräsentieren. Die Absicht des Verlages ging dahin, die eindruckvollsten, meistverständlichen, zur bildlichen Darstellung besonders geeigneten oder charakteristischen Stoffe, welche die hl. Schrift bietet, mit den hochentwickelten Mitteln der neueren Kunst namentlich den gebildeten Kreisen vor Augen zu führen und ihre Bedeutsamkeit der Welt ins Bewußtsein zurückzurufen. Es kommt nicht durchweg modernste Kunst, sondern auch vielfach eine schon allmählich in den Hintergrund tretende Auffassung zur Geltung, nämlich die der großen halb idealistischen, halb realistischen Historien. Am stärksten ist die französische Malerei vertreten, dann kommen die Engländer und die Italiener. Von den deutschen Künstlern haben Beiträge geliefert: Fritz von Uhde (6), Arthur Kampf (2) und Max Liebermann (2). In der Presse wurde mehrfach erwähnt, daß keiner von den eigentlichen religiösen Malern Deutschlands beigezogen wurde, weder die Katholiken Feuerstein, Fugel usw., welche der christlichen Kunst schon so viele Meisterwerke schenkten, noch die Protestanten Ed. von Gebhardt, Hans Thoma, Steinhausen. Dem deutschen katholischen Verlag dürfte hierbei wenig Einfluß zu Gebote gestanden sein, weil er auf das von der oben erwähnten Verlegervereinigung für das große Bibelwerk zusammengebrachte Material angewiesen war. Immerhin bildet der obige Hinweis der Presse auf unsere deutschen Meister ein erfreuliches Zeichen der Zeit, da er bekundet, daß Deutschland seine heimatlichen Künstler zu erkennen anfängt und wohl auch gewillt ist, sie zu ehren und zu fördern, wozu sich gewiß noch viele Gelegenheiten bieten werden. Da die vorliegende Bibelillustration nicht die Schöpfung eines einzelnen Meisters ist, sondern das Werk von 26 Künstlern, so haben wir auch weder in technischer noch in seelischer Beziehung eine gleichmäßige Auffassung vor uns: Persönlichkeit, Art der künstlerischen Schulung, Nationalität kommen uneingeschränkt zur Geltung. Das hat sein Gutes, weil der Betrachter nicht so leicht ermüdet. Die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Beiträge stört nicht, weil sie das einigende Band künstlerischer Höhe und einer zeitlichen Verwandtschaft, sowie das Vorwiegen französischen Geschmacks verbindet; dazu kommt als weiteres verbindendes Element die Einheitlichkeit der Figurenmaße und der technischen Ausführung in Gravüre. Ob uns gewaltige Tragödien oder liebliche Idyllen aus dem Alten Testamente vorgeführt werden, oder ob die Darstellungen den Geheimnissen des neuen Bundes gewidmet sind, fast immer ist der Inhalt der hl. Schrift getroffen, wenn auch vielleicht nicht immer erschöpft und nicht immer in der denkbar vollkommensten Weise verkörpert. Ganz Vollkommenes ist eben auch in der Kunst eine Seltenheit. Dem deutschen Gemüte erscheint manches, was anderen Nationen gefallen mag, zu wenig innerlich, zu verstandesmäßig oder zu archäologisierend, zu orientalisierend oder zu sehr auf Virtuosität und malerische Effekte berechnet oder theatralisch, besonders bei den französischen Künstlern. Das Werk ist eben international gedacht und soll in einer aller Welt verständlichen Sprache eine Interpretation der hl. Schrift durch die heutigen Kunstmittel bilden. Es wäre zu viel gesagt, wenn man behaupten wollte, daß »die« ersten Meister der Gegenwart hier vertreten sind, so gern man ihre hervorragende Bedeutung anerkennt; auch ist mancher auf anderen Gebieten bedeutender: man denke nur an Liebermann. Ohne Zweifel durften die Künstler bei Themen, die mehr geschichtlicher als religiöser Natur sind, unbedenklich von künstlerischen Freiheiten Gebrauch machen, zumal, da es sich nicht um Darstellungen für das Gotteshaus handelt. Daß sich auch im modernsten Kunstgewande würdige und strengreligiöse Werke schaffen lassen, dafür erbringen viele Blätter mit neutestamentlichen Darstellungen den Beweis. Nicht gerade glücklich führt sich der Deutsche Arthur Kampf als religiöser Künstler ein; besonders beim Einzug Jesu in Jerusalem wirkt sein Realismus vierschrötig und zeigt er auch mit dem fleißig studierten männlichen Akt, der ein Gewand auf den Boden breitet, dabei aber eine schlechte Linie in die Komposition bringt und den ganzen ohnehin etwas mageren Festzug aufhält, keine glückliche Hand. Recht leer wirkt Walter Crane, vorab bei der Opferszene Kains und Abels. Der Franzose Laurens, in der Blütezeit einer tendenziösen und auf sinnliche oder aufregende Effekte ausgehenden sogenannten »Geschichtsmalerei« aufgewachsen, hat diesen Zug nicht bei allen seinen vier Darstellungen vollständig überwunden, am wenigsten bei der nicht genug verständlichen Darstellung von Jephtes Tochter; auch seine Verbildlichung von Manues Opfer gehört nicht zum Besten: wie so ganz anders schildert Rembrandt diese edle Szene!

Es ist der Wunsch ausgesprochen worden, daß die eine und andere Darstellung weggeblieben oder vom Künstler strenger aufgefaßt worden wäre. Wir achten diesen Wunsch, würden ihm aber mehr Gewicht beilegen, wenn das Prachtwerk für solche Kreise berechnet wäre, denen man ein künstlerisches Genießen und festen sittlichen Halt nicht zutrauen möchte und denen auch die auswahllose Lektüre des Alten Testamentes nicht empfohlen werden kann. Doch wir glauben kein Bedenken hegen zu müssen, denn ihrer ganzen Anlage nach dürfte »Die Bibel in der Kunst« auf jene sittlich, intellektuell und ästhetisch gebildeten Kreise beschränkt bleiben, welche die Erzählungen des Alten Testamentes aus den alten Kulturzuständen heraus verstehen und die an solchen Entblößungen des menschlichen Leibes überhaupt weder

Anstoß, noch Schaden nehmen, welche keine unsittliche Tendenz haben. Nicht selten findet man in der religiösen und ernsten Profankunst früherer Jahrhunderte wie der Gegenwart an manchem Körper Entblößungen angewendet, welche von einer hausbackenen Sachkritik als unpassend — weil im alltäglichen Leben nicht vorkommend — angesehen werden. Der Künstler aber bedient sich ihrer und läßt sich das Recht hierzu nicht nehmen, weil er glaubt, dadurch seine Gedanken eindringlicher oder künstlerisch anziehender aussprechen zu können, und der Kunstfreund muß nicht selten in solchen Fällen die Partei des Künstlers ergreifen oder ist wenigstens weit entfernt, dem Künstler einen Vorwurf zu machen. Dieser letztere Fall tritt beispielsweise ein beim Bild der Fußwaschung, einem würdigen und eindrucksvollen Blatt von Edelfelt, wo der Herr sich zum Diener verdemütigt und vom Künstler als ein solcher äußerlich gekennzeichnet wird, aber dadurch nichts von seiner inneren Würde einbüßt. Daß einen Künstler wie Edelfelt keine ungeziemenden Absichten beeinflußten, braucht nicht erst betont zu werden. Beim Bild von Laurens, den wir oben kurz charakterisierten und der im Gesamteindruck wie in den Einzelheiten gerne auf das sinnenfällig Einschmeichelnde ausgeht, mit der Darstellung von Ruth 8, 3 mag das Auge, das nie Kunstwerke betrachten gelernt hat und deswegen an den Bildern nur ihren literarischen oder anekdotischen Inhalt sieht, an den beiden Personen haften bleiben und die Lektüre des Schrifttextes, die schwachen Gemütern wohl nicht minder verfänglich werden könnte als die bildliche Darstellung, veranlaßt ihn vielleicht erst, sich manches auszumalen, was im Bilde nicht enthalten ist. Der Kunstfreund wird vor diesem Blatte sogleich von der poetischen Darstellung der Nacht eingenommen. Sascha Schneider ging mit seiner schwerfälligen Auffassung des Moses beim Untergang des ägyptischen Heeres in Verwertung des Nackten zu weit und ist — wie auch sonst gewöhnlich — unverständlich, ja irreführend und, was für einen Künstler noch schlimmer ist, geschmacklos geworden. Man besehe sich die breite, fette Brust des Moses für sich allein und wird finden, daß sie gar nichts sagt; sie konnte also ebensogut auch mit einem Kleid zugedeckt werden; dann würde sie das Auge des Beschauers nicht so gewalttätig auf sich lenken und der Kopf würde an Bedeutung gewinnen, auch die Bewegung der Arme erschiene der Phantasie machtvoller. Aus der Geschichte Samsons wählten die älteren Künstler immer dramatische Szenen und solche, in welchen sie den Kraftmenschen schildern konnten. Anders der moderne Maler: ihn reizt eine psychologische Darstellung: der schlimm endende Kampf des tatendurstigen Riesen mit Sinnlichkeit und Pflichtvergessenheit.

Das Werk »Die Bibel in der Kunst« verdient studiert und weit verbreitet zu werden. Je öfter man die 97 Reproduktionen durchblättert, desto mehr Darstellungen wird man finden, die nicht allein hohen Kunstgenuß bieten, sondern auch jene ungetrübte religiöse Erbauung, die wir von einem aus dem Gebiete der Religion genommenen Kunstwerk — nach Maßgabe des dargestellten Themas — erwarten dürfen. Zur Auswahl der Stoffe sei noch bemerkt, daß das Werk nach seiner ganzen Anlage sich nicht auf Darstellungen mit religiös erbauendem Inhalt beschränken konnte, sondern, wie schon eingangs erwähnt, eine Illustrierung besonders bedeutsamer Themen aus der hl. Schrift sein soll, wobei notwendig auch die Frage nach der künstlerischen Wirksamkeit und das tatsächlich verfügbare Bildmaterial mitspielte. Mit Zustimmung von Augustin Arndt S. J., der nicht die Auswahl der Bilder vornahm, wurde der kurze Bibeltext, welcher die Darstellungen erläutert, aus seiner deutschen Bibelübersetzung genommen.

Wir reproduzieren zwei Bilder in der Größe der Originalgravuren der »Bibel in der Kunst« als Sonderbeilagen. Dazu wählten wir je ein Blatt von dem Franzosen James Tissot und von dem Italiener Domenico Morelli.

Tissot ist 1836 zu Nantes geboren, war also gleichalterig mit Alma Tadema und zwei Jahre älter als der schon kurz charakterisierte Laurens und wie diese beiden gehört er zur älteren Künstlergeneration, welche noch nicht jene malerischen Grundsätze vertrat, die wir modern nennen und die in wesentlichen Fragen das Gegenteil der älteren Schule lehren. Ursprünglich wählte er seine Themen aus dem Pariser Frauen- und Gesellschaftsleben; später wandte er sich der Illustration der Bibel zu und trat in den Anschauungskreis jener Maler ein, die ihre Historienbilder auf mehr oder minder tiefgehenden antiquarischen, ethnographischen und topographischen Studien aufbauten und ihren Stolz dareinsetzten, in allen Details die alte Zeit zu rekonstruieren und demnach die von ihnen geschilderten Begebenheiten historisch getreu vorzuführen. Es lag das im Geiste der Zeit und die Maler lockte der Reiz der Neuheit und der Wunsch, nicht dagewesene prunkvolle Effekte zu erzielen. Alma Tadema, der konsequenteste Vertreter dieser Richtung, widmete sich hauptsächlich dem Studium der römischen Altertümer, um das altrömische Leben und zwar zumeist das Treiben der vornehmen Lebewelt zu schildern. Sobald Tissot auf seltsamen Wegen zur Beschäftigung mit der Person Christi und schließlich zum Glauben hingeführt war, drängte es ihn, die Schauplätze der in den hl. Schriften enthaltenen Begebenheiten mit eigenen Augen zu sehen und dort gründlichen topographischen, antiquarischen und kulturhistorischen Studien zu leben. Die Frucht eines zehnjährigen Aufenthaltes in Palästina war die Illustration des Lebens Jesu nach den vier Evangelien in 865 Kompositionen, die im Jahre 1896 zu einem Prachtwerk vereinigt erschienen. Tissots hohes Künstlertum und seine Auffassungsweise der Themen ersieht man aus unserer zweiten Sonderbeilage mit der Darstellung des ägyptischen Joseph und seiner Brüder: ein altägyptisch gekleideter junger Mann sitzt im Dämmerlicht eines ägyptischen Prunkgemachs und hört mit der Gebärde der Zurückhaltung, des Mißtrauens und der Strenge die eindringliche Rede zweier vor ihm hockender und etwas eingeschüchterter Beduinen an; dabei kann er seine innere Aufregung nur schlecht verbergen. Es ist ein ausgezeichnetes Bild. Tissot starb 1902 zu Paris.

Etwas anders, aber im wesentlichen von den gleichen Grundanschauungen getragen, ging der 1826 zu Neapel geborene hochbegabte Domenico Morelli vor, was unter den von der »Bibel in der Kunst« reproduzierten sechs Kompositionen am deutlichsten beim Bild der Enthauptung Johannes des Täufers, einem echten Kind pikanter Historienmalerei, hervortritt. Bei den anderen Darstellungen, so auch bei dem von uns in der ersten Sonderbeilage wiedergegebenen »Verlornen Sohn« hatte der Künstler größere Freiheit und kehrt mehr den eleganten, geschmackvollen, liebenswürdigen Dichter als den Archäologen hervor. Für das beste unter den sechs Blättern Morellis halten wir die wahr und groß empfundene Darstellung der Parabel vom verlorenen Sohn; das technisch glänzendste aber ist sein Paulus bei Silas. Morelli starb am 13. August 1901 in seiner Vaterstadt. Gerade damals war auf der Ausstellung in Venedig eine Reihe seiner Werke vereinigt zu sehen.

Staudhamer

Zeitschriftenschau im nächsten Heft.

Redaktionschluß: 12. Januar 1907.

DIE DRESDENER KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG 1906

Von JOS. MAR. COBÖKEN

(Schluß)

Eine sehr beachtenswerte Leistung in dieser Richtung bietet in der Tat der protestantische Kirchenraum.

Es sei hier eingefügt, daß sich allerdings bei beiden Kirchenräumen eine große Schwierigkeit daraus ergab, daß sie in einen vorhandenen Festsaal eingebaut werden mußten, und es sich daher nötig machte, die Längsachse beider Räume in die gleiche Richtung zu legen, sodaß man, um die Chorentwicklung des katholischen Kirchenraumes ungestört zu lassen, den Eingang zum zweiten Raume nicht in die Mitte, sondern untergeordnet auf die Seite schieben mußte. Das führte dazu, zwischen den beiden Kirchenräumen kleine Vorhallen einzufügen, die den Weg in diese Eingänge vermitteln. Auch mußte in der Lichtzuführung Rücksicht darauf genommen werden, daß die Fenster der kirchlichen Räume nicht ins Freie, sondern eben in einen vorhandenen Saal führen. Die Folge ist, daß die Beleuchtung sehr zu wünschen übrig läßt und daß namentlich im katholichen Kirchenraum, selbst bei günstigster Tagesbeleuchtung viele Einzelheiten kaum zu erkennen sind, ein Umstand, der ihm allerdings nur zustatten kommt.

Bei dem hochgewölbten, farbenreichen protestantischen Kirchenraum, entworfen von Professor Fritz Schumacher-Dresden, machen sich diese Beleuchtungsfehler weniger geltend. Die in Blau und reichlich Gold kassettierte Decke, ein freigeschwungenes Tonnengewölbe ohne Pfeiler, wirkt vornehm und gibt dem Raume eine stimmungsvolle Ruhe. Es wird von Engelköpfen getragen, die im einzelnen recht hübsch, im ganzen aber zu eintönig wirken. Sehr vorteilhaft gibt sich sodann die Anordnung von Altar, Kanzel und Orgelempore. Hinter dem aufsatzlosen Altar, der übrigens nur markiert ist, steht die aus graugrünem Saalburger Marmor erbaute Kanzel, ein niedriger Podest, zu dem von beiden Seiten einige Marmorstufen führen, und der gegen den Altar zu mit einem Marmorgeländer mit Lesepult abgeschlossen ist, kurz eine Art Rednertribüne, die hinter dem Altartisch einen kraftvoll-imposanten Abschluß bildet; darüber die Orgelempore. Über dem Ganzen wölbt sich die Decke der Apsis mit einem in wunderbar leuchtenden Farben gehaltenen Mosaikbild von Professor Gußmann-Dresden, ausgeführt von der Deutschen Glasmosaikgesellschaft Puhl & Wagner, Berlin-Rixdorf; es bedeutet den Höhepunkt der gesamten Ausschmückung. Auf goldenem Grunde zeigt es in der Mitte den Auferstandenen, dem auf jeder Seite vier Gestalten zustreben, zwei junge und zwei alte, teils nackt, teils in edler Gewandung. An der gegenüberliegenden Wand sind die beiden Gestalten des hl. Paulus und des Evangelisten Johannes, als Seher der Offenbarung, angebracht, zwischen ihnen in Majolika der »Schmerzensmann mit Engeln«. Die großen Fenster zeigen in ganz eigener Manier große, stilisierte braun-gelbe Engel in entschieden moderner Auffassung.

Es ist gewiß nach mehr als einer Seite hin interessant, daß man in Dresden den protestantischen Kirchenraum mit großem Prunk ausgestattet hat, während der katholische Kirchenraum eine geradezu puritanisch-einfache Ausstattung zeigt.

Übrigens sind beiden Kirchenräumen Sakristeien und Vorräume beigegeben. Die von Oswald Bieber-München entworfene katholische Sakristei wirkt überraschend gut. Große, aber geschmackvolle Einfachheit im ganzen und wohltuende Gediegenheit in den einzelnen Ausstattungsgegenständen. Eine prachtvolle kassettierte, vergoldete Tresortür und ein außerordentlich schöner Ofenschirm, beide aus der Kunstschlosserei Reinhold Kirsch-München, werden viel beachtet. Über dem sehr anspruchslosen, aber praktischen Einbau, der zur Aufnahme der Meßgewänder bestimmt ist, hängt ein Kruzifix von Professor Taschner, das den Gekreuzigten in heftiger Verzerrung mit beinahe senkrechten Armen, weit vorgebeugtem Oberkörper und stark gekrümmten Knien zeigt, eine absonderliche Darstellung, die indessen sehr ergreifend wirkt.

Die protestantische Sakristei scheint eher als Repräsentationsraum gedacht zu sein, als wie ein Raum, der der Sammlung des Geistlichen für den folgenden Gottesdienst zu dienen hat. Befremdend wirkt ein großes Wandgemälde, auf dem Luther den auf einem Esel reitenden Heiland hinauf in ein Burgtor führt; voran schreiten Gustav Adolf und der sächsische Kurfürst. Der Entwurf dieser Sakristei stammt von Ernst Kühne-Dresden.

Die beiden kirchlichen Vorräume müssen als verunglückt gelten; sie erwecken den Eindruck von kleinen heidnischen Tempeln, in die man gewaltsam christliche Motive gebracht hat.

Der Vollständigkeit halber seien weiter eine von Alfred Altherr-Elberfeld entworfene Vortragshalle (für Erbauungen, Kongresse, Versammlungen) mit einem verunglückten Gemälde »Die Versuchung« (von Heinrich Altherr-Basel) und der Synagogenraum genannt, der von Direktor Frauenberger-Düsseldorf entworfen ist. Beide sind mit Geschmack und sehr zweckentsprechend ausgestattet.

Schließlich sei noch eine von der kunstgewerblichen Fachschule Flensburg ausgestellte Taufkapelle erwähnt, die allerdings außerhalb der Kirchenkunstausstellung ihren Platz gefunden hat. Sie wirkt in ihren einfachen Formen ungemein ansprechend. Die sie bedeckende kleine Kuppel wird von sechs vergoldeten Säulen getragen. Das Chorgestühl zeigt im Gegensatze zu demjenigen des katholischen Kirchenraumes, daß mit einfachen Formen auch hervorragend gute Effekte zu erzielen sind. Etwas störend wirkt der glatte, halbkugelförmige, aus poliertem Messing gearbeitete Deckel des von sechs Säulen getragenen Taufsteines. Den kleinen Altar schmückt ein stimmungsvolles Altarbild: »Lasset die Kleinen zu mir kommen!«

Eine besondere Zierde der Ausstellung bilden die 74 im Raum für kirchliche Kleinkunst aufgestellten alten Kelche aus dem Königreich Sachsen, die Professor Dr. Berling zusammengebracht hat. Sie zeigen die stylistische Entwicklung des Kelches während eines Zeitraumes von 600 Jahren und weisen natürlich dieselben Etappen auf, wie die weitaus zahlreicher, aber auch wahlloser zusammengestellten Kelche der Breslauer Goldschmiedekunst-Ausstellung, über die ich vor kurzem in dieser Zeitschrift berichtete (II. Jhrg. S. 238 ff. und 252 ff). Daran schließen sich an neuzeitliche Kelche und Patenen, die indessen durchweg mehr- oder mindergelungene Anlehnungen an alte Vorbilder verraten.

Professor Dr. Spitta-Straßburg hat eine Anzahl von Einzelkelchen zusammengestellt. Viel Bemerkenswertes ist dabei nicht herausgekommen, und neue Freunde dürfte diese Ausstellung dem Einzelkelche nicht zuführen. Das gleiche gilt von dem hygienischen Kelch, mittels dessen der Geistliche jedem Abendmahlsgaste eine andere Stelle des Kelchrandes zum Trinken anbieten kann; der Kelch soll dann nach Benützung dieser Stelle gereinigt werden.

Damit wäre der Überblick über die Abteilung Kirchenkunst der Ausstellung beendet, und es erübrigt nunmehr noch, der Friedhofskunst zu gedenken, die gleichfalls eingehende, liebevolle Beachtung seitens der Ausstellungsleitung gefunden hat. Diese meint mit Recht, daß unsere Friedhöfe in ihrer ganzen Anlage sowohl,

wie im Schmuck der einzelnen Gräber auf ein jämmerlich niedriges, künstlerisches Niveau herabgedrückt seien. Es kann sich bei der Ausstellung natürlich nicht darum handeln, auf dem beschränkten Platz eines Höfchens von noch nicht 40×40 m das Problem für einen großstädtischen Friedhof anzuschneiden und einer gesunden Lösung näher zu führen. Es soll nur gesagt sein: Ein stimmungsvoller, stiller, nicht zu weiträumiger Hof oder ein weise begrenzter Teil einer großen Friedhofsanlage ist die Grundbedingung für eine intime Wirkung auf das Gemüt des Trauernden. Jedem unserer Toten soll durch eine liebevolle Behandlung seines Grabhügels, durch eine sorgfältige und wohlerwogene Aufstellung seines Grabsteines alle noch mögliche Ehre erwiesen werden. Will nicht der Ärmste unter uns seine Verstorbenen in ebenso würdiger Weise, mit gleicher Liebe hingebettet sehen wie die Verblichenen der Großen? Sollte es aus tausend Gründen in der großen Stadt nicht möglich sein, diesen Wünschen durchweg gerecht zu werden, so könnte aber doch draußen auf dem Lande und in kleinen Städten Platz sein, von der elenden Zweiquadratmeter-Parzellierungsmethode abzugehen. Ohne unnötige ängstliche Platzersparnis sollte jeder Grabstein mit Verständnis und mit Rücksichtnahme auf seinen künstlerischen Wert, seine Verhältnisse und seine Umgebung plaziert werden. Und ist es ein schlichtes Holzkreuz oder der einfachste Inschriftstein, so kann eine Trauerrose, ein Bäumchen ihm seine Bedeutung geben. Und sollte auch dieser Schmuck nicht möglich sein, so sollte man wenigstens endlich aufhören, die Gräberfelder wie Schachbretter einzuteilen Eine stille Wiese mit einigen Grabhügeln, auch wenn sie keinen besonderen Schmuck empfangen, kann immer noch eine weihevolle Stimmung aufkommen lassen.

Doch nun zur Anlage des Friedhofes der Ausstellung, dessen Gesamtanlage und Kapelle von Hans Kühne-Dresden entworfen sind. Aus den bäuerlichen und kleinbürgerlichen Stuben der volkstümlichen Abteilung blickt man durch eine Vorhalle über den leicht ansteigenden Friedhof hinweg nach dem buntbemalten, kupfergedeckten Portal der kleinen Kapelle. Ringsum sind die riesigen Ausstellungsfensterflächen durch hohe Mauern verdeckt, damit strenge Abgeschiedenheit die Ruhe dieses Friedhofes erhöhe. Hochgezogene Dachfirsten müssen die ringsum sichtbaren, nüchternen Oberlichter der Ausstellungsgebäude maskieren. An den hohen Umfriedigungsmauern liegen ein paar große und eine Reihe kleinerer Grabmäler. Viele sind um die mittlere Rasenfläche verstreut. Es sind vielleicht mehr Grabsteine aufgestellt, als für dies Höfchen in Wirklichkeit wünschenswert sein würden, aber viele Künstler und Handwerker wollten hier zu Wort kommen und ihre schlichten aber ernsten Werke zeigen. Schwere und reiche Steindenkmäler, kunstvoll geschmiedete Kreuze in Eisen und Bronze, schlichte, Grabkreuze in Holz, hie und da mit frischer Bemalung. Die um zwei Seiten herumführende offene Wandelhalle enthält figürliche Modelle, große Wandplatten und Urnen. Einige Familiengrüfte, die mehr als alles andere den Familienstolz zu erhalten geeignet sind, sollen daran erinnern, daß wir dieses schöne Motiv unserer alten Friedhöfe wieder mehr aufnehmen sollten.

Die lebensfrohen blühenden Blumen sollen helfen, den Friedhof nicht nur als die gefürchtete Stätte des Todes zu zeigen, sondern als ein stilles Fleckchen beschaulichen Friedens und der Auferstehung. Allerdings bieten die Blumen hierzu nur ein äußeres Mittel, und deshalb wird in Dresden der gewünschte Zweck nicht voll erreicht. Die Mehrzahl der Werke behandelt nämlich in trostlosem Ernste nur das Furchtbare des Todes, und nur ganz vereinzelt findet sich ein christlicher Spruch oder eine symbolische Darstellung, die Trost spenden durch Hinweis auf Wiedersehen oder auf die ewige Glückseligkeit, zu der der Tod die Pforte bildet.

Wir würden es für eine überaus glückliche Wirkung dieser Ausstellung halten, wenn kleinere Gemeinden sich entschließen würden, bei ihren Friedhöfen von dem alten Schema abzugehen. In der Großstadt bildet ja leider heute die Kostenfrage ein unüberwindliches Hindernis; in der kleinen und mittleren Stadt aber, wie auf dem Lande ließe sich die Neugestaltung ohne große Kosten und ohne viele Mühe durchführen. Für wünschenswert halten wir das indessen lediglich hinsichtlich der Gesamtanlage; vielen Einzelheiten vermochten wir an sich oder inbezug auf die Umgebung keinen Geschmack abzugewinnen, und außerdem sprach aus der Gestaltung der Grabmäler ein unverkennbarer Zug der Entchristlichung, der die christlichen Embleme und Sprüche durch profane Darstellungen und philosophische Sentenzen zu ersetzen sucht.

Wir, deren Lebensauffassung im gläubigen, lebendigen Christentum wurzelt, sind auch hier weit entfernt davon, Kirche und Friedhof hermetisch gegen das Eindringen neuzeitlicher Kunstideen abschließen zu wollen; aber sie dürfen nicht dazu führen, unsere Glaubenssymbole zu verweltlichen, sondern in und mit ihnen sollen sie uns das geben, was wir in Kirche und Friedhof in der religiösen Kunst suchen.

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Von Prof. Dr. KARL BONE

(Fortsetzung)

Ausstellung von Kunstwerken in Düsseldorfer Privatbesitz

Das Vorwort des Kataloges sagt: »Bei der Veranstaltung handelte es sich keineswegs lediglich um Schöpfungen, die von Düsseldorfer Künstlern herrühren, sondern um die vielen in Düsseldorf im Privatbesitz vorhandenen Kunstwerke überhaupt. In vornehmem Charakter soll sie den Kunstfreunden von nah und fern zeigen, mit welch feinsinnigem Kunstgefühl in Düsseldorf gesammelt worden ist.« Die Besucher sollen also aus dem Ausgestellten Schlüsse auf die Düsseldorfer Kunstsammlungen und den Feinsinn der Sammler ziehen. Wer aber solche Schlüsse zieht, befindet sich auf eingeengter, also falscher Bahn. Weder haben alle Düsseldorfer, die Sammler sind oder eine größere Zahl guter und erstklassiger Bilder besitzen, ausgestellt, noch können die Aussteller alle als Sammler, geschweige denn als Repräsentanten der Düsseldorfer Sammeltätigkeit, die sich auch auf Werke früherer Perioden ausdehnt, gelten. Bedenkt man, daß von 293 Kunstwerken — darunter nur zwei plastische Werke von einem Künstler — die Hälfte zehn Ausstellenden gehört, mehr als ein Zehntel den Künstlern selbst oder deren Familie, daß ferner unter den 108 berücksichtigten Künstlern höchstens 20 fremde, d. h. solche, die nicht in engerer Beziehung zu Düsseldorf stehen oder gestanden haben, mit ca. 50 Bildern (darunter zehn von Zügel) sich befinden, daß endlich unter den Namen selbst der Düsseldorfer Künstler die glänzendsten Namen der älteren und bis in die Gegenwart reichenden Meister, wie K. Adloff, Alb. Baur, E. Bendemann, W. Camphausen, P. v. Cornelius, E. Deger, C. F. Deiker, O. Erdmann, K. Gehrts, E. Geselschap, H. Gude, J. P. Hasenclever, Th. Hildebrandt, C. Hübner, E. Hünten, R. Jordan, C. Jutz, Ch. Köhler, J. A. Lasinsky, C. F. Lessing, A. Michelis, Th. Mintrop, H. C. Mücke, A. und K. Müller, J. M. Preyer, W. v. Schadow, L. Scheins, K. Scheuren, J. W. Schirmer, A. Schrödter, H. J. Sinkel, G. Süs, A. Weber und viele, viele andere, auch Plastiker, fehlen,

so müßte man schließen: der Düsseldorfer Feinsinn, auf sehr wenige Personen beschränkt, hat weder unter den Werken früherer Perioden, noch unter den Werken der Plastik, noch unter den Werken fremder Künstler, noch endlich unter den Werken einer glänzenden Heerschar Düsseldorfer Künstler viel Erwerbenswertes finden können, vielmehr mußten zwölf Künstler (die beiden Achenbach, v. Bochmann, Burnier, v. Gebhardt, Munthe, Schreuer, Vautier, Zügel, dazu noch Hermanns, Jernberg, Kröner) für die Düsseldorfer feinsinnige Sammeltätigkeit mehr als die Hälfte der Kunstwerke liefern. Diese und ähnliche Zahlen, die die entschuldigende Bemerkung des Vorwortes »leider konnte mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehenden Räume nur ein Teil des in Aussicht genommenen Materials untergebracht werden« nicht entkräftigt, beweisen schon aus sich selbst, daß die Ausstellung zu einigermaßen zutreffenden Schlüssen obengenannter Art in keiner Weise berechtigt oder befähigt. Daß Düsseldorfs Häuser infolge von Kaufen, Schenken, Erben, Inzahlungnahme, gewiß auch von verbreitetem feinsinnigem Sammeln ganz außerordentlich viel Vortreffliches bergen, bedarf keines Beweises, und daß kein einigermaßen nennenswerter Düsseldorfer Künstler (nicht bloß Maler) unter dem in Düsseldorfs Privathäusern Vorhandenen fehlt, kann ebensowenig bezweifelt werden. Aber ebensowenig wird auch jemand der am 1. August eröffneten Ausstellung als hochvornehmer Gemäldeausstellung die größte Anerkennung oder dem Komitee den aufrichtigsten Dank versagen für die Darbietung, die nur durch aufopfernden Eifer und feinsinnige Kunstliebe zustande kommen konnte und geistige Genüsse bereitet, wie sie nicht oft so reich und ausgesucht gefunden werden. Es war wahrlich keine Kleinigkeit, unter dem vielen Vorhandenen eine solche Zahl wahrer Perlen herauszusuchen, und die Aussuchenden hatten das Glück und Geschick, die gleichgesinnten Besitzer dafür zu gewinnen, daß sie sich für mehrere Monate der schönsten Zierden ihrer Räume entäußerten. Unter den ausgestellten Werken ist natürlich manches längst Bekannte, aber man findet auch sehr vieles, was sonst, in das Heiligtum des Privatzimmers eingeschlossen, nur von wenigen Bevorzugten gesehen wird. Jeder, der Hervorragendes in Fülle um sich versammelt zu sehen und damit zu verkehren liebt, muß es bedauern, wenn er versäumte oder sich gehindert fand, vor dem 1. Oktober die Düsseldorfer Kunsthalle zu besuchen.

Alles einzelne hier zu berühren oder zu loben, wäre wertlos. An der Spitze steht neben einigen älteren vortrefflichsten Perlen der beiden Achenbach (bis in die 50er Jahre zurückreichend) die Zusammenstellung von 29 Arbeiten E. von Gebhardts und unter ihnen die Sammlung von Figuren- und Kopfstudien (größtenteils im Besitze des Herrn Professors Oeder, ein vorzüglicher Christuskopf »Es ist vollbracht« aus der Sammlung des Herrn Sanitätsrats Dr. Sträter). Unter den fertigen Bildern ragt das Bild »Jünger von Emmaus« (Besitzer Kommerzienrat C. Poensgen) durch Adel und Wahrheit der Auffassung und eindruckvollste Spannung in dem dargestellten Moment hervor. Eine besonders wirksame Technik bei etwas kaltbleichem Tone zeigt das große Gemälde »Christus und die Jünger im Meeressturm« (Besitzer Professor Oeder). Weit weniger innere Wahrheit und ernste Konzentrierung auf den darzustellenden biblischen Stoff kommt der großen Skizze »Christus heilt einen Gichtbrüchigen« (Besitzer Rechtsanwalt Dr. Schmitz) zu. Welch naive Lust spricht dagegen aus Gesicht und Gestalt des »Onkel Bräsig« (Besitzer A. Hauth), welch innere Lebensbehaglichkeit aus dem »Porträt eines älteren Mannes in kleiner Samtmütze« (Besitzer Professor Oeder), wie unerschöpflich redet die Reihe von Varianten eines »älteren Mannes mit langen Haaren« (Besitzer Professor Oeder), welche Tiefe von Wohlwollen aus dem Porträt der auf einem Sessel sitzenden, nach oben schauenden Frau! Mit Freude begrüßt man vielen heutigen Tierbildern gegenüber die Reihe von Gemälden des verstorbenen R. Burnier; Anordnung und Stimmung lassen den Künstler nicht zu den Tieren hinabgestiegen, sondern diese mitsamt der umgebenden Natur in das Reich des Geistigen emporgezogen erscheinen; sie sind mehr als Staffage, aber sie maßen sich nicht an, mehr zu sein, als sie sind; und gleichwohl mahnt nur hie und da ein Bild technisch oder koloristisch an eine ältere Zeit, den sogenannten »überwundenen Standpunkt«. Nicht minder gerne verweilt man bei den älteren Werken H. Zügels, wo Feld und Vieh noch nicht an der (selbst für Erwachsene) ansteckenden Lilaïtis erkrankt sind. Als ein weniger bekannter, erst neuerdings recht geschätzter Maler erscheint der verstorbene C. Seibels in vier trefflichen Gemälden, unter denen eine »Schafherde im Walde« sorgfältigsten älteren Stiles (Besitzer Frau Geh. Kommerzienrat G. Poensgen) und eine immer junge Dorflandschaft (Besitzer Frau C. Lasch) besonders hervortreten. Als einen Meister ersten Ranges erweisen Gr. von Bochmann seine sämtlichen ausgestellten Bilder; mögen sie an den Meeresstrand oder in esthländische Dörfer führen, mögen seine charakteristischen Pferde oder Schafe zu den bäuerlichen Menschen gesellt sein, immer sieht man sich gegenüber einer Höhe der Kunst, und sie alle umweht eine gleichgestimmte Luft, die ihnen ihre Familienähnlichkeit gibt. Die Namen A. Calame und A. Chavannes, der erstere mit den »Reichenbachfällen«, der zweite mit dem »Bristenstock vom Maderaner Tal aus« (beide Bilder im Besitze des Herrn Sanitätsrat Dr. Sträter) führen trotz kleinen Formates in die Landschaft großen Stils; den letzteren Maler sollten aber unsere Eifelmaler recht gründlich studieren; sie würden vielleicht an dem »Schmuddeligen« der sogenannten Eifelstimmung weniger Gefallen finden. Auch Seebilder sind in gebührender Anzahl ausgestellt, doch wäre vielleicht Besseres zu finden gewesen. Das nämliche gilt von den größeren Genrebildern, unter denen die von F. Fagerlin recht in ihrer Verschiedenheit von den B. Vautierschen hervortreten; es sind so »echt brave Leute«, in deren sauberes Heim uns der erstere hineinblicken läßt. In den Wald und zu dem Rotwild führt der heutige Chr. Kröner, dem seine ins Unendliche sich dehnende »Gänsewiese« schwerlich jetzt noch von der Palette klettern würde. H. Mühlig wagt das hellste Sonnenlicht in seinem »Blumenladen«, und ohne zu verletzen, glühen die Blumen in ihren leuchtendsten Sommerfarben. H Hermanns Kircheninterieur »St. Peter in Mainz« (Besitzer Bankier M. Pfeiffer) dürfte an Wertschätzung nichts verlieren, wenn es neben A. Menzels »Chorgestühl im Dome zu Mainz« (Besitzer Professor Oeder) aufgehängt wäre. Des letzteren »Fußstudie« (Besitzer H. G. Oeder) soll vielleicht manchem vorübergehenden Künstler oder der es zu sein glaubt oder wünscht, eine Art Fußtritts-Ermahnung geben, nicht dem Scheine der Großzügigkeit zuliebe das Einzelne in dem Ganzen mit Füßen zu treten. Wie wenig eine liebevolle und pietätvolle Würdigung des Einzelnen und Kleinsten den Totaleindruck schädigen muß, vielmehr diesen um so höher heben kann, je mehr sich der Beschauer jener künstlerischen Pietät bewußt wird, das zeigt eine große Zahl der ausgestellten Bilder, alle jene, die man — größeren wie kleineren Formates — als Kabinettstücke und Kabinettstückchen bezeichnen möchte. Wie anziehend sind einige ältere Interieurs von M. Volkhart durch die Gesamtauffassung wie durch die feine Beachtung jedes Lichtfleckes und jedes

Papierschnitzels! Wie mächtig wirken trotz des kleinen Formats die beiden Kühe von C. Troyon (Besitzer G. Küpper); ähnlich ins Helldunkel führt A. Schönnenbecks »Holzsäger« (Besitzer Sanitätsrat Dr. Sträter). Wie steht »Der kleine Dorfprinz« von L. Knaus (Besitzerin Frau L. Kniffler), keck die Nelke im Mundwinkel, mitten im Reichtum des väterlichen Hofes! Wie säuberlich politisieren sie in H. Philippis »Winkelstübchen«! Wer hätte nicht Lust, hineinzugreifen in das weiche Gefieder der Ente, die Ch. Schuch vor einen alten Spankorb gelegt hat, und der hellmetallischblaue Spiegel des Flügels glänzt noch wie im Leben?[1]) Welche Miniaturfeinheit alter Zeit (Gerh. Dow u. a.) bei allen vortrefflichsten Eigenschaften von heute entwickelt sich aus E. Harburgers »Kneipszene« (Besitzer G. Küpper) und H. C. Barons »Genrebild« (Besitzer G. Küpper). Von E. Dücker, O. Jernberg, L. Munthe, W. Schreuer, A. Seel findet man Erwartetes. Das Porträt ist sehr im Hintergrunde gelassen; neben den v. Gebhardtschen Porträtstudien, dem prächtigen, alle Vorzüge vereinigenden Mädchenkopfe von W. Schmurr (Besitzer A. Flechtheim), dem feinen Damenporträtkopf von W. Petersen (Besitzer Geh. Kommerzienrat F. Haniel) und anderen Studien kommen als eigentliche Porträtgemälde kaum ein Vierteldutzend in Betracht, Damenporträts aus älteren Künstlerkreisen, aber gute Repräsentanten der damaligen Auffassungsweise. Das Stilleben ist kaum durch ein halbes Dutzend Bilder vertreten, aber es sind vorzügliche; auf höchster Höhe, neben, vielleicht auch über der bereits erwähnten Wildente von Ch. Schuch, steht das schlichte »Stilleben« von G. Wendling (Besitzer Professor Oeder), ein japanischer Wassertopf, der all die Finessen und raffinierten Licht- und Farbenverschmelzungen, wie sie der feinsinnige Japaner an diesen scheinbar primitiven Erzeugnissen der Keramik schätzt, aufs trefflichste wiedergibt und mit einer halbangeschälten Zitrone und einigen Haselnüssen — harmonische Gesamtwirkung bei erstaunlichtreuer Hereinziehung der feinsten Einzelheiten — aufs ungezwungenste umgeben ist. Hier wie überhaupt ist Minderwertiges von der Ausstellung so gut wie ausgeschlossen, und nur bei wenigen Künstlern, z. B. C. Bokelmann, ließe sich sagen, sie könnten besser vertreten sein. Anderes, was weniger hervorglänzt, hat historisches, d. h. kunsthistorisches Interesse und wächst in seinem Werte beim Vergleichen; das ist am entschiedensten der Fall bei der »Landschaft« des längst verstorbenen und teilweise verschollenen Malers L. Paal (Besitzer Professor M. Volkhart), die sich in verwandtschaftliche Nähe zu den Arbeiten M. Munkacsys (die Ausstellung zeigt deren drei) und L. Munthes stellt. Daß die wenigen, aber durchweg bedeutenden Bilder auswärtiger und fremdländischer Maler aus dem Rahmen der Ausstellung nicht »herausfallen«, kann der Düsseldorfer Künstlerschaft nur zur Ehre gereichen; aber auch hierbei wie bei mehreren »altfränkischen« Bildern ist das umsichtige Walten der anordnenden Hände zu bemerken.

Neben dieser Ausstellung blieb ein kleiner Saal der »permanenten« Ausstellung der Kunsthalle übrig; im ganzen wagte sich aber nur wenig neben die benachbarten Kostbarkeiten. Wohl zum Besten gehörte ein außerordentlich innig empfundenes Bildchen von Nüttgens (Dame in Trauer) und ein freudigheller Bauernhof mit einigen Schafen von dem strebsam fortschreitenden Aug. Kaul, den wir bereits wiederholt gerne erwähnt haben. (Schluß folgt)

[1]) Wie eintönig und formlos bei aller Farbenstimmung wirkte demgegenüber die früher hier ausgestellte Serie von Stilleben Schuchs s. J. II, H. 12, Beil. S. I.

AUS DEM MÜNCHENER KUNSTVEREIN

Einen erfrischenden, wohltuenden Gegensatz zu den französischen Neoimpressionisten und sonstigen Neuerern mit neuesten Problemlösungsversuchen, bildet die ausgewählte Kollektion von älteren Künstlern aus Münchener Privatbesitz. Die Idee, diese ältere Kunst, wenn auch nicht in geschlossener und lückenloser historischer Eingliederung, einmal vorzuführen, war eine glückliche, und von Zeit zu Zeit einen Rückblick zu halten über Gegenstände der Kunst, die nicht mehr im Streite der Meinungen stehen, dürfte man öfters freudigst begrüßen. Mit Staunen wurden da die heutigen Künstler und Kunstfreunde darauf aufmerksam, mit welch inniger Liebe unsere Vorgänger die Natur umfaßt haben, wie sie eine ganz ungeheure Arbeitskraft entfalteten und in hundert und aber hundert Studien erst sich einübten, um alsdann alle diese Erfahrungen nnd Erlebnisse in ihren Werken zusammenzufassen. Und diese Maler waren auch gezwungen, mit dem Skizzenbuche in der Hand die Natur gewissermaßen zu erforschen, da ihnen noch kein Momentapparat zur Verfügung stand, aus dem heute sich eine oberflächliche Schnellmalerei entwickelt hat, die ins Uferlose und in die banalste Flüchtigkeit geraten ist. Und wir sehen heute bei aller und jeder Kunstbetrachtung, daß sich das wirklich kunstfreundliche Publikum, das auch Kunstwerke zur stillen Betrachtung und eingehendem Genießen erwirbt, sich der modernen Flüchtigkeit und rohen Skizzenart abweisend gegenüber verhält und zu den intimen, liebenswürdigen Leistungen eines Spitzweg, Lier, Haider, Schleich und wie sie alle heißen mögen, zurückkehrt. Es kommt aber noch etwas hinzu, was diese älteren Werke begehrenswert macht, und dieser Umstand wird meist übersehen. Die guten alten Meister haben den Vorteil voraus, daß sie alte Meister sind. Das Alte hat immer etwas Liebwertes, es umstrahlt durch die dahingeschwundene Zeit das Alte ein mit Verklärung zu vergleichender Nimbus. Auch wird in der Tat ein Gemälde durch das Alter schöner, und wenn diese Schönheit, ganz abgesehen von dem Ausgleich der Farben untereinander, auch nur in der leichten Patina besteht, die an dem Werke haftet und nur weniges verschleiert, damit der betrachtende Mensch sich noch etwas hinzudenken kann. Ein älteres Gemälde gleicht daher immer einem kleinen Geheimnis. Vor jedem Geheimnis steht aber der Mensch erregter, bewegter, ahnungsvoller. Übt schon das Alter diese Wirkung aus, dann noch weit mehr die geistreiche Skizze, und wer wollte leugnen, in den flotten Entwürfen von Lindenschmitt, Feuerbach, Böcklin, Piloty nicht größere Überraschungen zu sehen und zu erleben, als in vielen der durchgeführtesten Werke dieser Meister. Neben dem genialen Schleich, dem feinfühligen Landschafter Karl Ebert kam besonders der klassischste aller Landschaftsmaler Karl Rottmann mit einer groß aufgefaßten Gebirgsszenerie zur Geltung. Interessant war der Malerkreis, der in Piloty sein Zentrum hatte und alle Namen aufwies, die von Bedeutung für jene Zeit und Schule waren. Makart, Defregger, Lenbach, Leibl, bis auf Habermann, welch letzterer nie Schöneres, Besseres als positive Malerei geleistet hat, als damals, wo alle durch eine gesunde Tradition an ein gewissenhaftes Arbeiten gefesselt wurden. Trübner, der mit acht Werken vertreten war, aus der Zeit, in der er den Fußstapfen Leibls bis zu den äußersten Konsequenzen folgte, konnte mit den meisten seiner Studienköpfe kaum imponieren. Wenn man ehrlich sein will, so ist das Gute, das in den Arbeiten steckt, daß Trübner, aus Mangel einer persönlichen Eigenart, sich die gute Ausdrucksweise eines Größeren angeeignet hat. Von diesem abgesehen, wirkt alles flach, hohl und manieriert. — Weit inniger fesselte die naive, innerliche Kunst aus der Gefolgschaft des Münchener

Landschafters Lier. Die Werke von Braith, Fröhlicher, Wenglein, Baisch, Stäbli müssen hier als die prägnantesten genannt werden. Nicht zu vergessen seien die Werke von Zügel, Hirth du Frênes, Erdtelt, Stademann, Seidel, Haushofer, Heffner, Hugo Kauffmann, Gysis, Faber du Faur und die prächtigen Bildnisse aus der Jugendzeit W. Räubers, die zu dem besten gehören, was die retrospektive Ausstellung bot. — Allzu üppig waren die Phantasien, die M. Bauernfeind in seinen vielen Karikaturen und Entwürfen bot. Der sonst meistens feinsinnige Künstler, dem es in seinen früheren Werken um das rein Künstlerische zu tun war, sendet nun seine giftigen, spitzen Pfeile im Dienste des Tendenziösen, so stark und in solchen Quantitäten, daß sie nicht mehr wirken, nicht verletzen können. Auch hier dürfte die Erzielung der stärksten Wirkungen mit den wenigsten, den eben noch ausreichenden Mitteln weit eher zu erreichen sein, als durch das Rüstzeug aufdringlicher Äußerlichkeiten. — In die Werkstätte seines früheren Schaffens ließ H. Stelzner den Beschauer einen interessanten Einblick gewähren. Man sah in den überaus reizvoll durchgeführten Studien in Öltechnik, insbesondere aber in Aquarell, gleichsam den Meister bei der Arbeit. All die köstlichen Innenräume von Bauerhäusern und Stuben, von Chorhallen, Kirchen, durchflutet von Licht und Sonnenschein, waren mit einer Gewissenhaftigkeit, einem Fleiß und einer Liebe gesehen und geschildert, wie es im Wesen der deutschen Kunst von Anfang an begründet war. Alles, was Stelzner da aus der intimen Naturbeobachtung gab, entsprang aus der tiefgegründeten Ehrlichkeit, die es verbietet, ein Bild zu malen, bevor die einzelnen Teile dem Künstler völlig vertraut sind. Überall, und das offenbart sich in all den liebevoll durchgeführten Werken, erscheint diesem Künstler die Natur als ein wundervoller Organismus von Rhythmus und Harmonie, als ein einziges, einheitliches Ganzes, das auch in seiner Gesamtwirkung nicht unter der Fülle der Einzelheiten leidet. Köstlich waren unter anderm die alten Eingänge von Klöstern und Kirchenpforten mit dem reizvollen Beschläg vergangener Jahrhunderte, Marmor-Epithaphien und Grabmäler, umspielt von dem Lichte der eindringenden Sonnenstrahlen. — Diesem flutenden Lichte hat sich auch Rud. Sieck ganz ergeben, er sieht die Felder und Wiesen im hellsten Sonnenglanz, aber sein Pinsel kann dem Lichte nicht folgen. Alles verwandelt sich unter seiner Hand zu einem trockenen, lichten Grün, ohne Abstufungen, ohne Ton, ohne vertiefende Kraft. — An dieser gebricht es Margarethe von Heinemann sicherlich nicht, wenn man der unheimlichen Fülle ihres Fleißes gegenübersteht, aber an Kraft und Mut und weiser Selbstkritik, sich auf das Beste zu beschränken. Daß die Dame malen kann, was man im allgemeinen malen nennt, soll unbestritten sein, aber schwer wird es dem Referenten gemacht, wenn er wirklich Wesentliches, wirklich Tüchtiges und Ergreifendes heraussuchen soll, was von dauerndem Werte ist. Diese Vordringlichkeit der Bildermassen herrscht ja überhaupt vor, aber den Zweck solcher Vielmalereien sieht man nicht ein. Es erscheinen diese Massenvorführungen vielmehr als ein Zeichen der Unbescheidenheit. Bescheidenheit aber, gerade in Kollektivdarbietungen, ist die größte Zierde; zu dieser kann man allerdings nur gelangen, wenn das Bewußtsein des tatsächlichen eigenen Wertes zu dämmern beginnt. Zu dieser Betrachtung wird man unwillkürlich gedrängt bei der gewaltigen Arbeitsleistung, die Hans von Hayeck in zwei großen Sälen aufgestapelt hat. Zweifellos bringt ja dieser junge Dachauer Meister Talent, Geschick und Können mit, und manches seiner Moor- und Wasserbilder ist flott und sicher heruntergemalt, aber das Gute wird von der Masse des Unfertigen und Ungleichwertigen erdrückt. — Als einen Landschafter von Temperament und heiterer Farbenfreudigkeit begrüßt man immer gern wieder G. M. Meinzolt, auch die Arbeiten Ph. Röths sind stets willkommen und gerne gesehen. Recht frisch im Ton wirken die Burgruinen von H. Compton, und F. Bayerleins Motiv von der fränkischen Saale zeigt, daß der Künstler sich einer abgeschlossenen, ruhigen, stimmungsvollen Landschaftsauffassung immer mehr zuneigt, die seiner Natur eher entsprechen dürfte. — Unter den Bildnissen von H. von der Leyen erkennt man alte Bekannte von den großen Kunstausstellungen, das Neue aber schließt sich nicht ganz ebenbürtig den früheren Leistungen an. — Paul Beckert stellte vier Porträts aus, von denen wir besonders jenes des Kardinals Kopp hervorheben.

Im Parterresaale des Kunstvereins hat Karl de Bouché sen. eine größere Serie seiner trefflichen Entwürfe, hauptsächlich spätgotischen Charakters, für die verschiedenen Kathedralen und Kirchen Deutschlands ausgestellt, wie Straßburg, Bremen, Mainz, Münnerstadt, Königsberg. An einigen Skizzen, wie für den Dom zu Königsberg, hat Kaiser Wilhelm II. einige eigenhändige Bemerkungen und Korrekturen gemacht, die ein nicht zu unterschätzendes Verständnis in Kunstdingen verraten. — Außerdem zeigt de Bouché in den Kopien von einigen Kabinettstücken und Teilen aus größeren Kirchenfenstern, wie er in feinsinniger Weise den Spuren der alten Glasmalerei folgt und in pietätvoller Art das rein Dekorative mit dem Zeichnerisch-Malerischen verbindet. — An dieser Stelle sei auch noch auf die Fenster des Hauptstiegenhauses im neuen Rathaus aufmerksam gemacht, die ebenfalls von de Bouché stammen. Diese Fenster, von Bürgern Münchens gestiftet, haben dadurch einen eigenartigen, sowie auch für alle Zeiten dauernden Wert erhalten, daß der Künstler die Charakterisierung der Stifter, sei es durch Bezugnahme auf Abstammung, Beschäftigung, Stellung etc., in diskreter Weise in die Fenster als Wappen oder Embleme eingefügt hat. Macht sich schon die künstlerische Anordnung von solchen Kabinettscheiben innerhalb der Butzenscheiben wohltuend bemerkbar, da hierdurch die Monotonie aufgehoben, so wird anderseits dadurch gleichsam eine Bilderchronik geschaffen, an der sich künftige Geschlechter bei dem Hinaufstieg zu den Amtszimmern des Rathauses erfreuen können und an den edlen Bürgersinn vergangener Tage erinnert werden. Als ganz besonders gelungen sind die Städtebilder von Nürnberg, mit dem Dürer-Haus und Henkersteg, Bremen mit der Rolandssäule, dann das altehrwürdige Altzey mit Schloß und Rittersaal. Von München sehen wir die Burggasse mit dem alten Hof (Firma Eckel), die Geschäfts- und Lagerhäuser der Firma Kustermann, dann nicht zuletzt das Wahrzeichen Münchens, das Münchener Kindl mit seinem ganzen Stammbaum und den Betrieb einer hiesigen Brauerei vom Einsud des braunen Stoffes bis zu seinem Ausschank.

Franz Wolter

WETTBEWERB

Wir lassen hier die näheren Bedingungen folgen, unter denen der kath. Kirchenbauverein Landquart, Kanton Graubünden (Schweiz), einen Wettbewerb eröffnete. (Vgl. Heft 5, Beil. S. VI).

Vorschriften: 1. Termin: Die Entwürfe müssen bis zum 1. Mai 1907 bei dem Präsidium des katholischen Kirchenbauvereins Landquart in Chur (Schweiz) eingereicht sein. Datum des Poststempels der Aufgabestelle ist maßgebend. 2. Preisrichter: Die Herren: Architekt B. Decurtins, Chur; Dr. A. Fäh, Stiftsbibliothekar, St. Gallen; Baudirektor M. Meckel, Freiburg i. B.; Architekt K. Moser, Karlsruhe; Dr. Schmid v. Grüneck, bischöflicher Official, Chur. 3. Preissumme: Behufs Prämiierung der 3 bis 4 besten Projekte werden dem Preisgerichte vom bischöflichen

Ordinariate Chur Fr. 1500 = 1200 M. zur Verfügung gestellt. Die prämiierten Entwürfe gehen in das Eigentum des genannten Ordinariates über. 4. Bezüglich Anfertigung der endgültigen Pläne und der Ausführung des Baues behält sich der Bauverein freie Hand vor. 5. Nach erfolgtem Urteil, das in der Schweizerischen, Süddeutschen und Wiener allgemeinen Bauzeitung veröffentlicht wird, ist eine achttägige öffentliche Ausstellung sämtlicher Entwürfe in Chur vorgesehen. 6. Als Bauplatz ist das Feld (ebener Kiesgrund) auf dem linken Ufer der Landquart, östlich von der Straße Chur-Malans, bestimmt (siehe Situationsplan S. 4). Größe bis zu 2000 m^2; Form beliebig. 7. Die Kirche soll einen Typus bilden für eine einfache, billige, praktische Kirche, wie man sie in kleineren Diaspora-Gemeinden benötigt: 320 bis 350 Sitzplätze (à 0,50 × 0,90 m) im Schiff resp. in den Schiffen; Chor nach Osten; Empore für eine kleine Orgel (12 Register) und Sängerchor (20 bis 30 Sänger), Aufgang zur Empore vom Innern der Kirche aus; Turm für 3 kleine Glocken (Gesamtgewicht 1000 bis 1500 Kilo); Sakristei tunlichst auf der Südseite (mindestens 3 × 4 m). Um die Kirche, resp. um Kirche und Pfarrhaus herum muß ein freier Umgang bleiben. 8. Es sind in der Kirche vorzusehen: 3 Altäre (Hochaltar möglichst überall sichtbar), 1 Kanzel (auf der Evangelienseite), 1 Taufstein und 2 Beichtstühle, die letzteren möglichst nahe beim Eingang. 9. Die Pfarrwohnung muß möglichst gegen Süden liegen und soll neben Zubehör (Küche, Keller, Vorratskammer, Waschküche, Holzraum, Klosetts) enthalten: 1 Wohnzimmer und 1 Schlafzimmer für den Pfarrer, 1—2 Gastzimmer, 1 Zimmer für die Bedienung und 1 Eßzimmer, das zugleich als Sprech- oder Wartezimmer dienen kann. 10. Irgendwo (etwa im Parterre oder in Verbindung mit der Sakristei?) ist ein Unterrichtslokal für 30 bis 40 Kinder anzubringen. 11. Beim Haupteingang in die Kirche soll ein sogenanntes Vorzeichen (Vorhalle) mit Windfang angebracht werden. Der Grundriß soll so gestaltet werden, daß man die Kirche, wenn nötig, bis auf 500 Sitzplätze ohne Schwierigkeit vergrößern kann. 12. Es wird für Kirche und Wohnung Ofenheizung angenommen, also sind Öfen, Kamine und Kohlenräume vorzusehen. 13. Die Bauart der Kirche soll einer Landkirche entsprechen. — In Bezug auf den Stil werden keine Vorschriften gemacht. Nur soll innerhalb eines Stiles Einheit herrschen. 14. Die Baukosten sollen — ohne Bauplatz, Orgel, Kanzel, Altäre und Geläute — die Summe von Fr. 50000 nicht übersteigen. Entwürfe, welche diese Summe nach Ansicht der Preisrichter um mehr als 15% überschreiten, fallen bei der Prämiierung grundsätzlich außer Betracht. 15. Die Bewerber haben für den Wettbewerb zu liefern: 2 Fassaden im Maßstab 1:100. 1 Grundriß von jedem Stockwerk 1:100. 1 Querschnitt gegen den Chor und event. einen solchen gegen die Empore 1:100. 1 perspektivische Ansicht von Südwest aus gesehen in bescheidenen Abmessungen und schwarz-weiß-Zeichnung. Gemalte Bilder werden als nicht geliefert angesehen und von der Ausstellung ausgeschlossen. 1 Situationsplan 1:250, aus welchem die ganze Anlage ersichtlich ist. 1 Erläuterungsbericht. 1 Voranschlag nach dem Kubikinhalt, gemessen von Terrain bis zur Oberkante des unteren Drittels der Dachhöhe, bezw. bis Helmansatz, unter Ausschluß der Kosten für Orgel, Glocken, Bestuhlung und Beheizung. 16. Bei der Kostenberechnung mögen folgende Ansätze wegleitend sein: m^3 Mauerwerk in Bruchsteinen und hydraulischem Kalk = 12 bis 14 Fr. m^3 Mauerwerk in Ziegeln = 30 bis 32 Fr. m^3 abgebundenes Bauholz = 60 Fr. 17. Jedes Projekt ist mit einem Motto zu versehen. Ein beigegebenes Couvert soll, mit dem gleichen Motto bezeichnet, Namen und Adresse des Autors verschlossen enthalten. 18. Adresse für Korrespondenz: Tit. Präsidium des kath. Kirchenbauvereins Landquart in Chur (Schweiz).

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Wilhelm Bernatzik. Am 25. November starb in der Hinterbrühl bei Wien der ehemalige Präsident der Wiener Sezession Maler Wilhelm Bernatzik. Derselbe war einer der wenigen Alten, die sich Ende der neunziger Jahre der Jugend und ihrem Kampf um Anerkennung der neuen Richtung anschlossen. Geboren 1853, lebte er viele Jahre bei Leon Bonnat in Paris. Nach Wien zurückgekehrt, schuf er ein bekanntes Bild »Vision des heiligen Bernhard«, das im Kunsthistorischen Museum der Kaiserstadt Aufnahme fand. Mit Klimt und anderen gründete er die Sezession, die ihn 1903 zu ihrem Präsidenten machte, aus der er aber mit Klimt und anderen wieder schied. Er blieb immer ein sentimentaler Künstler und war ein begeisterter Anhänger der Freilichtmalerei. An Wilhelm Bernatzik hat die Kunstwelt einen äußerst tüchtigen und sympathischen Maler verloren.

Wien K. H.

Köln. Das Beste, was Schulte in der letzten Zeit den Kölnern bot, waren die Bilder des L. v. Senger, naturalistische Landschaften, aber naturalistisch im besten Sinne. Sie boten keinen direkten Abklatsch der Natur, sondern waren wohl gebaut, die Töne fein gegeneinander abgestimmt, und trotzdem wirkte das Ganze so außerordentlich naturwahr. Jede Stimmung weiß Senger meisterhaft aus der Natur herauszuholen und festzuhalten, vom sonnigen Maitag bis zum nebligen Wintermorgen. Die breite Pinselführung bewahrt den Künstler bei aller Detaillierung vor Kleinlichkeit und gibt seinen Werken etwas Malerisches. Kritiklos hatte Schulte neben die genannten Leistungen einige Bildchen mit religiösem Inhalt gehängt, die gerade durch die Nachbarschaft mit Sengers Schöpfungen in ihrer ganzen Schwäche sich zeigten. Es wäre zu empfehlen, daß Schulte unzulängliche Sachen nächstens von der Ausstellung fern hielte und bei der Auswahl seiner Bilder mehr Kritik gebrauchte. Dann würde er nicht, wie bisher so häufig, Schwarten und Meisterwerke nebeneinanderhängen. — Lenobel brachte einige Interieurs von Prof. v. Brandis. Die Raumbehandlung bei diesen Bildern ist meisterhaft, aber die Farbe macht einen sehr unwahren Eindruck. Ist es einem Künstler erlaubt, um eine Wahrheit stärker zum Ausdruck zu bringen, wie hier die Raumwirkung, eine andere, die Farbe, zu opfern? Ferner brachte der Kunstsalon noch einige breit aufgefaßte und duftige Landschaften des C. Jutz jr. und leuchtende Bilder des Prof. Riess. Recht gute Bronzen hatte Th. Hagen ausgestellt. Wie von Myron, könnte man auch von ihm sagen, daß er seine Handlungen auf der Schneide des Schwertes darstellte. Dieses Fixieren eines flüchtigen Momentes führt den Künstler aber leicht an die Grenze der Spielerei, wie z. B. in dem »Hofnarr«.

H. R.

Neuer Kreuzweg. — Für die neue Kirche des Grafen Ballestrem in Ruda (Oberschlesien), welche von den Architekten Hartmann und Schlenzig (Wilmersdorf) im romanischen Stil erbaut wurde, führte Kunstmaler Karl Busch in Berlin einen Kreuzweg aus. Der Künstler suchte den Bildern dadurch eine größere Haltbarkeit zu verleihen, daß er sie auf präparierte Marmorputzflächen in Freskofarben malte. Die Glasfenster und die Deckenmalerei dieser Kirche stammen ebenfalls von Karl Busch.

Deutsch-nationale Kunstausstellung in Düsseldorf 1907. Die Beteiligung an der bevorstehenden Ausstellung wird eine lebhafte. Aus München stellen sich alle hiesigen Gruppen ein (Künstlergenossenschaft mit Luitpoldgruppe und Scholle, Secession), aus

Berlin der Verein Berliner Künstler und Secession, aus Karlsruhe der Künstlerbund; auch die Dresdener und österreichische Künstlerschaft beteiligt sich, desgleichen rüstet sich zur Teilnahme Weimar, Frankfurt, Stuttgart usw.

Das Archiv für christliche Kunst, Organ des Rottenburger Diözesanvereins für christliche Kunst, tritt heuer in das 25. Jahr seines Bestehens ein. Wir mußten zu unserem großen Bedauern im letzten Heft das Ableben des seitherigen Redakteurs, Heinrich Detzel, Pfarrer in St. Christina bei Ravensburg, der am 19. Nov. vor. Js. im Alter von 64 Jahren verschied, melden. Die Januarnummer des »Archiv« widmet dem Verstorbenen einen längeren warmen Nachruf, dessen Schluß, in den wir herzlich einstimmen, lautet: »Wir . . . danken ihm für alles, was er getan für die Hebung, Förderung und Verbreitung der religiösen Kunst und scheiden von seinem stillen Grabe mit dem altchristlichen Gebetswunsche: Vivas in pace Domini«. — Der neue Leiter der Zeitschrift, Professor Dr. Ludwig Baur, entwickelt im gleichen Heft in einem Aufsatz: »Was wir sollen und wollen« das Programm derselben, erwähnt den Wert der Lokalzeitschriften und betont, daß in den Arbeiten der bisherigen Jahrgänge ein stattlicher Reichtum an belehrendem und auch in vielen Fragen selbständig weiterführendem Material enthalten sei.

Waldemar Kolmsperger schuf 1906 für die neugebaute Pfarrkirche in Nesselwang (Algäu) zwei größere Deckenbilder aus dem Leben des hl. Andreas und 16 Medaillons mit den Darstellungen der hl. Apostel und Evangelisten. Für diese Kirche hat der Künstler noch ein Hochaltarbild an die Wand und Seitenaltarbilder in Ölfarben zu malen. Die Pfarrkirche in Seeg bei Füssen besitzt vier große und etwa 34 kleine Fresken von Maler J. B. Enderle aus dem Jahre 1762. Diese Bilder wurden von Prof. Kolmsperger restauriert; sie waren unter einer dicken Schmutzschicht gut erhalten bis auf drei Kreuzwegstationen, die im Sinne des Vorhandenen erneuert werden mußten. Außerdem hatte der Künstler die irrtümlich Asam zugeschriebenen Fresken in der sehr großen Jesuitenkirche zu Mannheim zu restaurieren und die Gesamtrestauration dieser wertvollen Kirche zu überwachen. Zurzeit hat er ein Altarblatt für Großaitingen und eines für Nesselwang in Arbeit.

Zur Kunstpflege auf dem Lande. Eine Korrespondenz aus Westpreußen berichtet, daß in einem dortigen Pfarrdorfe ein Heiligenhäuschen, oder, wie es dort genannt wird, eine »Buschamenka« errichtet wurde, die ästhetischen Anforderungen nicht entspreche. Es wird dazu bemerkt, daß auch bei solchen bescheidenen Anlässen der Rat und die Mithilfe des Künstlers nicht umgangen werden sollte. In der Tat sind bei unseren kulturellen und religiösen Zuständen alle jene, welche einen religiösen Gedanken bildlich darstellen lassen, durch die gebührende Achtung vor der Religion verpflichtet, eine künstlerische Darstellung anzustreben, wenn sie nicht dem Heiligen einen schlechten Dienst erweisen wollen.

Neue Ansichtskarten. Im vierten Heft erwähnten wir die neue Serie religiöser Ansichtskarten in Mehrfarbendruck, die im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst erschienen. An dieser Stelle möchten wir nochmal darauf hinweisen. Sehr fein ist, um eine der gediegenen Darstellungen der genannten Serie herauszugreifen, das monumentale Gemälde von M. Schiestl »Die Königin aller Heiligen« (vgl. S. 142) reproduziert. Desgleichen fanden zwei Wandmalereien von Gebhard Fugel eine treffliche Wiedergabe, nämlich die figurenreichen Darstellungen der Grundsteinlegung des Klosters Petershausen bei Konstanz und die Überführung der Reliquien des hl. Gregor nach diesem Kloster. Von neueren Künstlern erwähnen wir noch Max Fuhrmann (Verkündigung der Geburt Christi), Kaspar Schleibner (Madonna), Jos. Albrecht (Heil. Familie), Theodor Winter (Heil. Franziskus), Schaltegger (Madonna), Bonifaz Locher (Heil. Mauritius), A. Seifert (Madonna). Unter den alten Meistern sei hervorgehoben Andrea Mantegna mit einem heil. Georg, einer Perle der Akademie zu Venedig, Rogier van der Weyden, mit der feierlichen Anbetung der heiligen drei Könige in der Pinakothek zu München, Michael Wohlgemuth mit der kunstgeschichtlich interessanten Auferstehung Christi in München und Tiepolo mit einem überaus zart gestimmten Abendmahl im Louvre.

Primizandenken. Die Gesellschaft für christliche Kunst stellte schöne farbige Reproduktionen nach Karl Baumeister, Gebhard Fugel und Carlo Dolce, mit der Darstellung der Einsetzung des allerh. Altarssakramentes, für Primizandenken her. Hiermit sei darauf hingewiesen.

Hauptkatalog der Gesellschaft für christliche Kunst. Mehrere hundert Abbildungen von Meisterwerken aus allen Jahrhunderten sind in einem stattlichen und gefälligen Bande vereinigt, der jedermann ein treuer Berater beim Ankauf religiöser Kunstwerke in allen Preislagen ist. Für die Osterzeit sei auf die Kollektion von Abbildungen künstlerischer Kommunionandenken hingewiesen. Der Bezugspreis des Hauptkataloges, der auf die billigste Art mit einer Menge schöner Kunstwerke bekannt macht, beträgt 1 M.

BÜCHERSCHAU

Dr. Ecker Jakob. Katholische Schulbibel. Trier, Schaar & Dathe. 390 S. Geb. Mk. 1,20.

Der Verfasser, Professor am Priesterseminar in Trier, der sich speziell die »Popularisierung der Bibel« zur Lebensaufgabe gestellt und früher schon eine »Katholische Hausbibel« verfaßt hat, schuf hier ein recht umfangreiches Bibelbuch für die Schule. Für die Volksschule allein böte das Buch allerdings zu viel Stoff, darum denken wir uns, daß es auch noch den höheren Schulen dienen soll. Wohl aus diesem Grunde sind manche Erählungen durch kleineren Druck als erst in zweiter Linie zu behandelnde bezeichnet, der Verfasser gibt auch in den Leitsätzen zu seinem Werke zu verstehen, daß er dieses möglichst allen Schulverhältnissen anpassen wollte. Was für die einzelnen Schulklassen auszuwählen ist, bleibt den Lehr- und Stoffverteilungsplänen vorbehalten, die einem eigenen Kommentar begegeben werden sollen. Der große Umfang wird uns noch weniger auffallen angesichts der großen Zahl klassischer Stellen aus der hl. Schrift, die in die Schulbibel aufgenommen sind: der Kernstellen aus den Psalmen, den Sprüchen Salomons, dem Buche Sirach, verschiedener Lehren Jesu, wobei die Sonntagsevangelien besonders berücksichtigt wurden, der Stellen aus den Paulusbriefen u. s. w. Das ist nur zu loben, ebenso ist anzuerkennen, daß sich der Verfasser möglichst der Sprache der hl. Schrift bediente und nicht den Text, wie es früher oft geschah, durch »moderne« Sprache verwässert hat. Die inhaltliche Behandlung wird erleichtert durch angemessene Kürze der Lektionen und abschnittweise Gliederung derselben. Jeder Lektion sind am Schlusse passende Bibelsprüche angefügt. Manchmal wird durch die Knappheit der Darstellung der Text etwas trocken; es hätte, wenn manches Unwesentliche weggeblieben wäre, die Diktion eine wärmere werden und

manche sprachliche Härte vermieden werden können. Schon in Nr. 1 ermüdet die öftere Wiederkehr der Sätze: »Und es geschah so. Und Gott sah, daß es gut war.« Warum in Nr. 110 von der Reise des hl. Paulus mit »wir« erzählt wird, ist nicht einzusehen. Manche Namen, die für die Heilsgeschichte keine Bedeutung haben, wären recht wohl entbehrlich gewesen. Die Ausstattung des Buches ist eine treffliche zu nennen. Die biblischen Bilder stammen von dem Historienmaler Ph. Schumacher in München, der unter anderm durch sein »Leben Jesu«, sowie durch die Initialen in dem großen Prachtwerk »Die katholische Kirche« schöne Beweise seines künstlerischen Könnens geliefert hat. An den Bildern ist nur auszusetzen, daß manche derselben, weil als Initialen gezeichnet, zu klein ausfielen, so die Darstellung der Himmelsleiter, die in einem E, der Untergang der Ägypter, der in einem G, die Makkabäerschlacht, die in einem A Platz finden mußte! u. s. w. Außer diesen Bildern, die biblische Vorgänge veranschaulichen, sind auch andere in den Text aufgenommen, so Abbildungen von Tieren, Pflanzen, Geräten, Waffen, Münzen, Gebäuden, Städten und Landschaften, von denen in der Erzählungen die Rede ist, ferner kleine Kärtchen. Bei den Landschftsbildern fällt auf, daß manche derselben nach Zeichnungen, manche nach Photographien, manche auch nach alten Klischees hergestellt sind. Doch sind das immerhin Nebensachen. Daß vor Abraham nicht eine einzige biblische Person dargestellt ist, weder Adam und Eva, noch Kain und Abel, noch Noe, ist immerhin ein Mangel. Die Darstellung der Sündflut besteht lediglich in der auf dem Wasser schwimmenden Arche, als Initiale in einem G.

Angesichts des Gebotenen ist der Preis von Mk. 1,20 ein sehr billiger zu nennen, und Eckers Schulbibel bedeutet trotz der ihr noch anhaftenden Mängel immerhin einen bedeutenden Fortschritt und ganz besonders eine erfreuliche künstlerische Tat. E. G.

Schweizer Kunstkalender 1907. 3. Jahrgang. Herausgegeben von Dr. C. H. Baer. Verlag der Schweizerischen Bauzeitung, Zürich. Preis 2 Fr. = 1.60 M.

Diese reich und schön illustrierte Publikation schließt sich nach Zweck, Plan und Ausstattung dem von der Gesellschaft für christliche Kunst herausgegebenen Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst und ähnlichen Publikationen an (vgl. H. 2, S. VII der Beil.). Die geschmackvolle Umschlagdecke des vorliegenden dritten Jahrgangs ziert ein Dreifarbendruck nach einem Porträt des Tobias Stimmer. Der Herausgeber beabsichtigt durch den Kalender anregend und fördernd, vor allem auch im Sinne der immer mehr um sich greifenden Heimatschutzbewegung zu wirken; wer die Schönheiten des Heimatlandes und seiner heimatlichen Kunst kenne, verstehe und schätze, werde deren Schutz als selbstverständliche Pflicht eines jeden Volksgenossen erkennen und üben. R.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. — Jahrg. 1906, Heft II und III (April—September). — Anzeiger. — Eine Nürnberger Hauskapelle. Nachtrag von Dr. Fritz Traugott Schulz. — Meister Bertram. Eine resümierende Betrachtung an der Hand der Lichtwarkschen Studie. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. — Eine Glocke aus dem 18. Jahrhundert. Von Gustav von Bezold.

Zeitschrift für christliche Kunst. — Heft X (Januar 1907). — Die Paramente im Schatz der Schwestern U. L. Frau zu Namur. Von Jos. Braun S. J. — Kunstkritik. Von Andreas Schmid. — Unsere Künstler und das öffentliche Leben. V. Von Franz Gerh. Cremer.

Revue de l'Art chrétien. — V. Série. Tome II (1906), 5me livr. — La vierge qui baise la main de l'Enfant. — Un Primitif, la Circoncision. — La vie de Jésus-Christ, racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises (Suite).

Repertorium für Kunstwissenschaft. — XXIX. Band, 5. Heft. — Dokumente und Forschungen zu Michelangelo (Steinmann und Pogatscher). — Zur Frage der van Eyck-Technik (Dr. A. Eibner). — Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei (F. Dörnhöffer). — — 6. Heft. — Dokumente und Forschungen zu Michelangelo II. — Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz (G. Swarzenski). — Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter vom 8. bis etwa zur Mitte des 13. Jahrhunderts (Dr. M. Kemmerich). — Dürers Zeichnungen in neuen Publikationen (Jaro Springer). — Ausstellungen: Guildhall in London; Burlington Fine Arts Club in London (Friedländer).

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen. Beiheft zum 27. Band. — Die Kunstbestrebungen der Herzoge von Urbino (Georg Gronau). — Simone del Pollaiuolo, il Cronaca (Fabriczy). — Nanni di Miniato, detto Fora (Fabriczy).

Zeitschrift für bildende Kunst. — Heft 3 (Dez. 1906). — Leo Putz (W. Michel). — Zwei Jahrhunderte russischer Kunst (Igor Grabar). — Leipziger Kunstgewerbe (Kurzwelly). — Heft 4. — Das Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg (Hagelstange), — Die Atzel, die von dem Aal schwätzt (Konrad Lange). — Unbeachtete Malereien des 15. Jahrhunderts in Florentiner Kirchen und Galerien (Schluß) (O. Wulff).

Die Rheinlande. Jahrg. VII (1907), Heft 1. — Der wiedergefundene Torgauer Fürstenaltar von Lukas Cranach im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. (Swarzenski). — Von Mainz. — Naturformen im modernen Schmuck.

L'Arte. 1906. Anno IX, Fasc. I. — Sicilia ignota (Enrico Mauceri). — Le Vele d'Assisi (Adolfo Venturi). — Cimeli bizantini (Pietro Foesca). — — Fasc. II. — I bassorilievi nei sarcofagi in Roma (Ohlsen). — La quadreria Sandor Lederer a Buda-Pest. — Il chiostro di Sant-Oliva in Cori (Giovannoni). — Pietro Cavallini a Napoli (A. Venturi). — Fasc. III. — L' immagine della Madonna detta della Clemenza in Santa Maria in Trastevere (Gius. Wilpert). — Scoltura romana del rinascimento. Primo periodo (L. Ciaccio). — Sicilia ignota (Enr. Mauceri). — Cimelii dell' industria tessile orientale (Sangiorgi). — — Fasc. IV. — Opere di maestri antichi a proposito della pubblicazione dei disegni di Oxford. — Memorie sulla chiesa di S. M. Maddalena de' Pazzi a Firenze (Fabriczy). — Note sull' antica pittura Fabrianese (Colasanti). — Il pulpito romanico della chiesa di San Leonardo in Arcetri presso Firenze. — — Fasc. V. — Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel Museo Cristiano vaticano (Sirén). — L' affresco di Simone Martini ad Avignone (Giov. de Nicola). — Scoltura Romana del rinascimento. Primo periodo (L. Ciaccio). — Pietro de Saliba (Brunelli).

Gazette des Beaux-Arts. 48e année, Décembre 1906. — Études de céramique grecque. — Le Salon d'Automne. — Wladimir Loukitch Borovikovski. — Les «Impressions d'Italie» de M. E. Chahin.

Redaktionsschluß: 12. Februar.

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Von Prof. Dr. KARL BONE

(Schluß)

2. Permanente Kunstausstellung von Eduard Schulte

Der Schultesche Salon gestaltete sich im Sommer des Jahres 1906 zu einer ununterbrochenen, reichen und mannigfaltigen Elite-Ausstellung. Das will natürlich nicht sagen, daß jedes einzelne Kunstwerk allgemeine und uneingeschränkte Bewunderung oder Billigung hätte finden müssen. Wenn eine Eliteausstellung nicht eine historische ist, sondern das lebendige gegenwärtige Kunstleben begleitend illustrieren soll, so muß mit Sorgfalt und feiner Beobachtung auch das in seinen Spitzen mit Zurückhaltung gezeigt werden, was, ohne selber der Anerkennung gewiß zu sein, die Kunsttätigkeit in irgend einer Weise gefördert hat oder fördern kann. Und in diesem Sinne war die Ausstellung zugleich genußreich und lehrreich, ein Vorbild für sog. permanente Kunstausstellungen, die ihrer Natur nach so leicht unruhig, sprunghaft, widerspruchsvoll werden und dann bei noch so vielem Guten im einzelnen eine ästhetische Gesamtbefriedigung nie gewähren. Diese nicht zu stören, erschienen selten genug Farbenverwendungen, die selbst in ausgesprochenen »Sezessionsausstellungen« u. dgl. sich widerwärtig breit machen, wo unverständliche Verkehrung der eigenen Absicht seitens des Malenden oder sklavische, dem Geschrei nachlaufende Kritik »großes Können«, in den Dienst »bewußten Nichtwollens« gestellt, für etwas Berechtigtes oder gar Zielbedeutendes ansieht. Wenn Mut und Kraft in ihren Zielen irren, so ist das menschlich, und der Standpunkt muß geachtet werden, aber wenn der Könnende sein Können mißbrauchen will, so hat er den menschlichen Standpunkt aufgegeben und die Urteile sollten sich darnach gestalten. Als Vertreter solchen Tuns waren — so mußte man glauben — Slevogt und Skarbina unter anderen hingestellt, und wohl mit Recht. Selbst die Erwartung, die unbestimmbaren Kleckse würden wenigstens in der Ferne wirken, blieb mehrfach getäuscht. Auch L. Dettmanns ausgestellte Bilder näherten sich dieser Richtung; ein ruppigwuchernder Unkrautwinkel muß nicht gerade eine »Kirchhof«-Ecke sein, und seine »Friesischen Mädchen« mögen recht derbbrave Weiblein sein, aber künstlerisches Unkraut sind sie und Zuloaga rennen sie vergeblich nach. Einige andere Darbietungen anderer führten gänzlich ins Rohe und Ungeschlachte, und doch waren sie teilweise von der Art, daß sie ein ernstgemeintes energisches Suchen außerhalb der gewohnten Grenzen bekundeten. Konnten diese Dinge einen ästhetisch befriedigenden Genuß nicht gewähren, so waren sie doch, wie gesagt, vereinzelt genug, um ein Genießen, Erwägen, Vergleichen des übrigen zuzulassen. Und wohl gerade deshalb wurden in erheblicher Zahl Werke verstorbener Künstler gezeigt, weit entlegene und solche, die in die Gegenwart führten. Wie wahr und zugleich poetisch muteten R. Burniers Tierbilder an, wie kraftvoll und lebenslustig die A. Braithschen, wie frei die Tiere von verbreiteten heutigen Viehseuchen. In andere Gebiete führten Ch. Caplin, Giac. Favretto, mit ihren künstlerisch weitauseinander liegenden Bildchen »Mädchen mit Tauben«, W. Lommen mit seiner Gewitterlandschaft, wo unter schwerem und doch gewichtlosem Gewölk Sonne und Wolkenschatten wetteiferten, die ungezwungensten und doch überraschendsten Lichteffekte einander nahe zu bringen. Dem immer wieder gern gesehenen Munthe, diesmal auch mit seinen eigenartigen »Wäscherinnen,« wurde Munkacsy, der Technikverwandte, gegenübergestellt; von J. Schuch eine weite sehr wirksame heideartige Landschaft, der aber auch ein paar hervorragende Stilleben (wilde Ente vor Zinnkessel) zur Seite traten. Recht fremdartig nahm sich José Gallegos' »Kirchenchor« aus, ein Wunder minutiöser unermüdlicher Ausführung alles Einzelnen, besonders der scharfcharakterisierten Köpfe; indem Licht und Klarheit bis in die äußersten Ecken des Bildes überall fast gleich bleiben, kann es nicht fehlen, daß Einheit und Konzentrierung Schaden leiden. Auf unbezweifelter Höhe schreiten mit in die Zukunft hinein die Werke der beiden Achenbach, des verstorbenen Oswald und des Altmeisters Andreas, dem Leben und Malen in eins verwachsen sind. Für die Gegenwart lernte man manchen Künstler aus Kollektivausstellungen genauer kennen und auf seinen Wegen verfolgen. Da war M. Clarenbach mit 13 Landschaften oder Studien, meist versuchend, eine breite Vordergrundfläche durch Schattenfall und Spiegelung befriedigend auszufüllen. Neben ihm zeigte G. Janßen 15 seiner nicht gerade neu zu nennenden Typen, dabei auch einige belebte Interieurs; Inhalt und Bildgröße stimmten bei letzteren nicht recht zusammen. Ernste Arbeit auf guter Basis zeigten die Zusammenstellungen von C. Jutz jun., von W. Lucas. Bei dem ersteren sieht man mit Freude, wie er mit den Gestaltungen der



JOH. B. HEMMESDORFER BENNOSÄULE
Konkurrenzentwurf

weiteren Heimat sich innig vertraut zu machen erfolgreich bemüht ist, wie er Licht und Farbe und Stimmung und die Charakteristika der einzelnen Punkte heraushebt, z. B. da, wo er in die Eifel oder das Wiedtal führt; und darüber wölbten sich recht wahre und geschickte Himmels- und Wolkentöne, die Künstlern bereits klingenderen Namens zum Vorbilde dienen könnten; man lobt gern den, der erwarten läßt, daß er sich nicht vorzeitig für ausgelernt halte. W. Lucas hingegen schickt hauptsächlich seine Studien aus Paris; daß diese teilweise etwas Imitierendes an sich tragen, ist nicht zu verwundern und wird dem Künstler nicht zum Schaden gereichen. Man entdeckt aber auch genug individuell Selbständiges darin, und seine »Bücherkästen am Quai des Grands Augustins« mit dem vorzüglichen Durchblick durch das entblätterte tiefe Baumgezweig auf die hellen sonnebeleuchteten Häuser ist eine Meisterleistung. Allen Dank verdient die reiche Walter Crane-Ausstellung, über die so bei Gelegenheit zu sprechen nicht angeht. Von den vornehmen Porträts, die aus England kommen, verdient vor allem Laverys Damenporträt hervorgehoben zu werden; nach englischer Art zunächst für künstliche Beleuchtung gemalt, wogen die üppigzarten Spitzen und das feingelbliche Rosa zauberhaft durcheinander und mildern die fast strenge Zeichnung des untadeligen Antlitzes. In den landschaftlichen Auffassungen haben die Engländer durchweg etwas Eigenartiges, ja Fremdartiges, mag man Farbenwahl oder Behandlungsweise ins Auge fassen; man sollte es aber nicht ohne weiteres geschmacklos nennen. Hervorragende Porträts waren ferner die von Ph. A. Laszló (Prinzessin M. zu Fürstenberg), von B. Oestermann (Bischof von Lund), ein Meisterwerk; ein Kaiserbildnis von Jod. Schmitz für den Rathaussaal in Rath wirkte in dem kleinen Raume etwas hart und unruhig; an Ort und Stelle hängt es hoffentlich erfreulicher. F. Reusing hatte eine virtuose Pastellskizze von Fräulein Wohlgemut entworfen, aber, wie auch in einem lebensgroßen Abbilde einer jungen Frau in schwarzem Samtkleide, seine Aufmerksamkeit wohl zu sehr auf Kopf und Gesicht eingeschränkt. Auf höchster Höhe hingegen zeigte sich Al. Zezzo in einem Herrenporträt (Brustbild), fesselnd durch inneres, eigentlich nur aus dem ruhigen Auge sprechendes Leben bei allerschlichtester Farbengebung, wo ein mattes Graugrünlich sich in Gelb und Blau auflöste, während fast spiralförmig zwischendurch ein satteres Grau über Lila nach Rot hin sich entwickelte. Einem Figurenbilde Zezzos, »Spanische Taufe« fehlte bei allen Einzelvorzügen die zusammenschließende Einheit. Köstlich war auch L. K. Garridos dichtgedrängtes Quodlibet von fröhlichen, blondländlichen Köpfen junger Mütter und Kinder, deren Augen und Seelen, alles um sich vergessend, in das — was sollte es anders sein? — Puppentheater konzentriert waren; der Beschauer mußte sich wohl oder übel in Gedanken auf die kleine Bühne begeben, um all den Blicken zu begegnen. Acht Porträts von Lenbach ließen wieder deutlich erkennen, wie seine Wiedergaben älterer Männer seine anderen überragen, Döllinger, Bismarck, Moltke, Leo XIII. Ein trefflich behandeltes vornehmes Damenporträt brachte F. van der Beek; gerade der Vornehmheit ist dieser etwas ältere Stil recht entsprechend, wie sie auch H. J. Sinkels Damenporträts diesmal, wie immer, eigen ist. Der Belgier Cottet scheint sich immer mehr von der gegenwärtigen Wahrheit entfernen zu wollen; wenn seine grünliche Grisaille »Die Kathedrale von Segovia« bei Mondlicht, sein übermittelalterlicher Aufbau von Avila u. a. den Meister unbeeinträchtigt erkennen lassen, muß man beim Anblick seines graugrünen grasenden Eselskeletts doch denken, der Künstler habe sich auch einmal jenem Nichtwollen hingegeben.

Eine Anzahl Berliner und Münchener Damen zeigten sich in kühnen und männlichen Griffen, und das machte die Darbietung interessant gegenüber der Meinung, Damen malten stets schwächlich; aber jene Damen müssen sich doch hüten, dem Begriff Stärke eine unzarte Deutung zu geben; sonst bleibt ihr Tun aussichtslos.

Von hohem Werte ist die Dünenlandschaft, durch die J. Rummelspacher in der Ausstellung vertreten war; sie bot äußerst wirksame, aber keineswegs prunkende Effekte; dazu gehört u. a. der hellweiße Dünenstrich, der scharf gegen das tiefblaue Wasser absetzt, und über den sich eine dichte blaugraue Dunstschicht lagert; man studiert das große Bild mit Befriedigung bis in die Einzelheiten. Souveräner noch zeigte Leistikow in seiner »Dünenlandschaft« seine gestaltende Gewalt über jeden Pinseldruck und jede Pinselbeugung, freilich ausschließlich für Fernwirkung; aus der Nähe betrachtend, wird man an späterchinesische Formenflachheit erinnert, wie sie eintrat, als die große Zeit der alten Meister vorüber war, die das Teilchen dem Ganzen dienstbar machten, aber es darin nicht untergehen ließen.

In einen Zauberbann des Interesses zogen wieder zwei neue Gemälde von E. von Gebhardt alle Besucher der Ausstellung, zwei Bilder von größter Verschiedenheit. Das kleinere, ältere, in ernstem stilgemäßem Rahmen, eine Darstellung Christi am Kreuze, »Es ist vollbracht«, s. Abbildung S. 115 (Heft 5), darf wohl zum Vollkommensten gerechnet werden, was je in christlicher, echt allgemeinchristlicher Kunst geschaffen worden ist. Der Größe des Momentes und seiner welterschütternden Bedeutung entspricht die rührende Einfachheit der Auffassung und Darstellung, wie der sublimste Ton der Psalmen, wenn der Reichtum der Sprache vor der Erhabenheit versagt. Der bläuliche Tod zieht von den Armen und Schenkeln her durch die geistigzarte Gestalt der Brust und dem Herzen zu; nur hier leuchtet ein helleres Licht in dem Gemälde; sonst ist alles dunkel und doch im Helldunkel klar genug und bis in den kleinsten Zug von der Meisterhand mit tiefster Empfindung und reichstem Gehalte ausgestaltet. Da fragt niemand nach äußerer Wahrheit, war Maria wohl so gekleidet? trug Johannes wohl solch roten Mantel? Hier ist eine Überfülle innerer Wahrheit und kein Strichlein, das aus deren Reiche in die Härte äußerer Realität herausrisse. Glaube und Liebe durchwehen und durchweben das Ganze, wie aus dem Blau des Mantels Mariä und dem Rot des Mantels Johannis sich der ganze schlichtmächtige Farbenakkord entwickelt. Das ganze Bild ist eine hochlyrische Poesie, unerschöpflich, wie der Moment, der zu ihr den Anstoß gab. Wer es erklären will, muß versuchen, es dem Künstler nachzudichten; wer dazu keinen Anlauf nimmt, mag sich damit begnügen, vor dem Bilde das Gefühl des Erhabnen verspürt zu haben.

In eine andere Welt führt das zweite, figurenreiche und lichtvolle Bild »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen«.[1]) Die ganze Komposition gravitiert in einem Punkte inmitten der Volksmenge, von dem aus zwei Arme sich V-förmig gen Himmel erheben. Je gewaltsamer alle Linien das Auge nach diesem Punkte hinziehen, um so fühlbarer kommt durch die weit vor geschobene Hauptsache, die Mosesszene, ein störender Dualismus in das Bild. Gelingt es jenen ausgebreiteten Armen, das Auge für die Felsenszene geblendet zu halten, dann bleibt es geöffnet für ein Werk höchster Meisterschaft, im ganzen wie im einzelnen. Machtvoller, wogender kann eine bewegte Volksmenge wohl nicht vorgestellt werden. Eine Quelle, eine Richtung der Bewegung für alle, und nirgends ein Schatten von Eintönigkeit.

---

[1]) S. auch H. V., Beil. S. V.

Eine unzählbare Zahl, aber all die Vielheit harmonisch sich gliedernd in kleinere und größere Gruppen, und diese nach dem Vordergrunde hin hie und da getrennt durch Einzelgestalten, die der urteilende Blick schnell als Ganzes erfaßt und betrachtet und bewundert, ohne daß sie einen Augenblick aufhörten, nur ein Teil in der ganzen Masse zu sein. Wie von Gebhardt der Charakterisierung jedes einzelnen gerecht zu werden weiß und nichts flüchtig übereilt, darüber ist kein Wort zu verlieren. Aber nun der glückliche Gedanke der hellen Beleuchtung, die bei der südlichen Klarheit die Ausprägung jeder Einzelgestalt bis in die weite Ferne rechtfertigt, und jenseits der Menge die Zelte und der landschaftliche Abschluß und über allem der klare Himmel! Ja, da kann man nicht aufhören, hin- und herzuschauen. Nun wäre freilich kein Wunsch törichter und kunsträuberischer als der, Professor von Gebhardt möchte nur Bilder im Stile, dem höchstsublimen Stile des zuerstgenannten Bildes malen, und der vielgestaltige plastische und präzise Reichtum seiner Künstlersprache sollte verstummen oder sich profanen Stoffen zuwenden. Ich hoffe nicht, von irgend jemand in diesem Sinne verstanden zu werden. Es handelt sich bei der Frage, die wir Seite 32 des zweiten Heftes dieser Zeitschrift anschnitten, und die auch vor dem eben besprochenen Bild stellenweise nahegerückt wird, um Eigentümlichkeiten, die heutzutage nicht von jedermann mit der Naivität, die man vor Jahrhunderten den Kunstwerken entgegenbrachte, genossen, sondern leicht als Verstoß gegen die Geschichte störend empfunden werden. Was sollte den Künstler hindern, solche Anachronismen zu vermeiden oder doch sie nicht in den Vordergrund treten zu lassen? Wo sie nicht sind und in jener unübertrefflichen Volksmenge bei dem Mosesfelsen drängen sie sich nicht vor, da ist es eine Lust, den Meister als Meister zu loben.

Viele, vielleicht die meisten weiteren Darbietungen des Salons mußten ungenannt bleiben, soviel Erwähnenswertes — nicht immer Lobenswertes — auch darunter war; so die wirksamen, farbenleuchtenden Aquarell-Interieurs bezw. Genreszenen von Bartels, die gutes versprechende Zusammenstellung von Bildern des Wiesbadeners H. Völcker, von Vertretern der Münchener Sezession, worunter vieles, vor allem die Porträt- und Studienköpfe von Hugo Schnegg, was in der Tat keine Trennung von altgefestigten Kunstanschauungen bedeutet. Je gefestigter diese sind, um so ruhiger und wohlwollender können sie ernstem und ehrlichem Suchen und selbst stürmischem Rütteln zusehen, und je mehr sie innerlich voll unversiegbaren Lebenssaftes sind, um so frischer erstrahlen sie mit Schößlingen und Blüten und Früchten, wie sie in solcher Erscheinung aus ihrer Wurzel, dem Wesen der Kunst, bis dahin noch nicht hervorgegangen.



HANS ANGERMAIR BENNOSÄULE
Konkurrenzentwurf. Text S. 167

3. Die Königliche Kunstakademie

Die dreihundertste Wiederkehr des Geburtstages Rembrandts veranlaßte die Königliche Kunstakademie, sich den ausstellenden Anstalten zuzugesellen. Der eifrigtätige, umsichtige Konservator des Kupferstichkabinetts, Herr Dr. Board, stellte ca. 250 Originalradierungen und Wiedergaben anderer Werke Rembrandts zusammen und ermöglichte so, ohne natürlich, wie die Zahl schon zeigt, einige Vollständigkeit zu erstreben, und so weit es die Art der Wiedergaben erlaubt, einen begleitenden Einblick in den Entwicklungsgang des Meisters und eine Überschau über das weite Gebiet seiner künstlerischen Tätigkeit. — Wie es heißt, besteht die Absicht, derartige Zusammenstellungen aus den reichen Schätzen des Kupferstichkabinetts häufiger, vielleicht in periodischen Wiederholungen, zu öffentlicher Anschauung zu bringen. Abgesehen davon, daß so ein wertvolles Material, das für den größten Teil der Künstler und Bewohner Düsseldorfs ein totes ist, lebendig und fruchtbar gemacht werden würde, würden diese Ausstellungen, gerade weil sie wesentlich die Schwarzweißkunst beträfen, eine äußerst wünschenswerte, lehrreiche und anregende Ergänzung zu den übrigen Düsseldorfer Ausstellungen bilden. Das vermögen bei allem Bemühen die Schaufensterauslagen einiger Kunsthandlungen, in erster Linie die von Bismeyer & Kraus, dann auch Bädecker, doch nur in sehr beschränktem Maße und kaum je mit alten hervorragenden Originalarbeiten zu tun.

* * *

Den weltbekannten Hofgarten schmückt nunmehr wieder der Kinderbrunnen oder Blondatbrunnen beim Aufgange zum Ananasberge, der wenige Wochen nach seiner ersten Aufstellung in schwerverständlicher Rohheit verstümmelt worden war. Das geschickt wieder hergestellte Kunstwerk bewacht sorgsam bei Tag und Nacht ein Polizist; ist doch auch wirklich die Ausführung des

niedlichen Scherzes fast zu fein und salonmäßig, um, statt in umschlossenem Veranda- oder Gartenraum, an öffentlichem Dreiwege zu stehen, so sehr er auch alle menschlichgearteten Vorübergehenden freundlich fesselt und beschäftigt. Auf dem hinteren Rande des weißen Marmorbeckens sitzt eine vornübergebückte, kopflose, gleichsam entstehende und triefende, gigantisch-gebildete Gestalt; sie verspricht, vielleicht einmal ein menschliches Wesen zu werden. Auf ihren Schultern aber sitzen drei engellieblich erschaffene, nackte, schneeweiße Kindermenschlein, voll Fröhlichkeit und Lebenslust, nicht ahnend, daß sie die Krone der Schöpfung bedeuten. Und wem wenden sie im Augenblick, dem künstlerischen, nach Belieben ausdehnbaren Augenblick, ihre übersprudelnde, kichernde Lust und Neugier zu? Drei bronzene Fröschlein haben sich breit und behaglich mit gespreizten Beinen unten auf dem gegenüberliegenden Bassinrande hingestreckt nnd quaken ihr Liedlein zu den Gegenübersitzenden empor, denen die winzigen, nicht ganz fremd gestalteten Beinausreckenden höchst sonderbar vorkommen. Belustigt euch über sie, ihr Kleinen, aber bückt das Köpflein nicht zu weit nach vorne, daß ihr nicht hinabstürzt oder gar euer Abbild im Wasserspiegel erblicket und der Keim menschlichen Dünkels und Hochmutes Wurzel fasse! Bone

STUTTGARTER KUNSTBERICHT

Der im fünften Heft (Beil. S. III) besprochenen Ausstellung französischer Neoimpressionisten folgten im Württembergischen Kunstverein Kollektivausstellungen von U. Coromaldi und C. Innocenti, beide in Rom. Coromaldi ist hier bekannt und geschätzt, auch in der kgl. Gemäldegalerie vertreten. Seine Pastelle sind virtuos gemalt, wenn auch weniger bedeutend durch Tiefe, als durch Technik, Eleganz und effektvolle Komposition. Als ächter Römer schwelgt er in Farben, zuweilen freilich gar zu sehr, z. B. schreit in »Mutterglück« das grell rosafarbene Kleid denn doch überlaut. Innocenti kann mit seinem Landsmann kaum rivalisieren, wenn auch seine kleineren, namentlich die Salonbilder bei aller Oberflächlichkeit zeigen, daß er etwas kann. Um so mehr lassen seine Volksszenen zu wünschen übrig. Gleichzeitig sandte Arthur Volkmann aus Rom eine Kollektion von Gemälden, Zeichnungen, Radierungen und plastischen Arbeiten in Marmor. Seine Landschaften, die etwas an Hans Thoma erinnern, konnten in ihrer hölzernen Art neben den farbenfrohen Italienern nicht recht zur Geltung kommen. Und seine plastischen Arbeiten zeigen Talent ohne irgendwie hervorzuragen. Von den vorausgegangenen allwöchentlich wechselnden Ausstellungen, die neben Unbedeutendem manches Gute brachten, ist »Das verziehende Gewitter« von Franz Hoch-München zu erwähnen, welches interessant gedacht, aber in der Stimmung nicht echt erscheint. Walter Strich-Chapell-Sessheim zeigte in mehreren größeren effektvollen Landschaftsbildern, daß er Talent besitzt und bei Meister Schönleber-Karlsruhe tüchtig gelernt hat. Namentlich seine »Abendstimmung« ist trefflich gelungen. Erwin Starker-Stuttgart hatte wieder tüchtig gemalte Landschaften ausgestellt, nur will ihm das Wasser noch nicht recht gelingen. Seinem »Hochwasser« fehlt die elementare Gewalt. Besonderes Interesse erregte das große Reiterbildnis des Königs Wilhem II. von Württemberg von Wilhelm-Trübner-Karlsruhe: Der Monarch in gelber Dragoneruniform auf prachtvoll gemaltem Hengst unter blauem Himmel — ein Meisterwerk, wie es Trübners großzügige Art erwarten ließ. Endlich sei noch der Kollektion gedacht, welche eine neue kleine Gruppe von Stuttgarter Künstlern, die sich »Die Freunde« nennen, ausstellte. Ein schöner, sympathischer Name, möchte er sich trotz Konkurrenz, Neid und Kampf um den Lorbeer bewähren! Fritz Hafner, Julius Kurz, Georg Lebrecht und Eugen Stammbach bilden die Gruppe, welcher wir eine glückliche Zukunft wünschen. Ihre diesmalige Ausstellung bot freilich nichts Hervorragendes, aber manches Gute, so den famosen »Dorfmusikant« von Kurz, eine große flottgemalte Studie und fein empfundene Landschaften von Hafner. Gleichzeitig war ein lebensgroßer weiblicher Akt »Seele« von Daniel Stocker-Stuttgart ausgestellt: Ein stehender weiblicher Körper in unschöner Haltung mit wenig anziehendem Gesicht — einzig das Streben nach oben, deutet auf die Bezeichnung »Seele«.

Der rührige Stuttgarter Galerieverein veranstaltete nach der Manet-Monet-Ausstellung (s. Heft 5) eine solche von 62 altenglischen Bildern aus dem Besitz der Galerie Heinemann-München. Das war ein großer, fast schmerzlicher Kontrast gegen die Licht und Farben sprühenden Bilder der Franzosen! Aber gleich nach Überwindung dieses ersten Eindruckes trat die Freude an der konservativ-vornehmen Art der britischen Kunst, die hier geboten wurde, in ihre Rechte. Namentlich die etwa 30 Bilder des John Constable (1776—1837), den man den Schöpfer des modernen »paysage intime« nennt, boten Anreiz zu eingehenderen Studien. Freilich scheinen die meisten seiner hier ausgestellten Bilder noch von klassischen Vorgängern beeinflußt. Nur einige kleinere Gemälde verraten den künftigen großen Stimmungsmaler, und namentlich seine Studien und Skizzen (im Kensington-Museum, der Londoner Nationalgalerie u. a. O.) berühmt gemacht haben. Ein eigenes Zusammentreffen, daß er gleich Rembrandt, der in seinen Radierungen als erster die Veränderungen des Himmels und die dadurch verursachte Naturstimmung festzuhalten wußte, als Müllerssohn im flachen Küstenlande heranwuchs. Von Constables Zeitgenossen M. W. Turner (1775—1851) und Sir A. Calcott (1779—1844) enthält die Sammlung mehrerer Prachtbilder; von älteren Landschaften sind Richard Wilson (1714—82), George Morland (1763—1804), der geschätzte John Crome, gen. Old Crome, Begründer der Norwicher Künstlergesellschaft (1769—1821) u. a. gut vertreten, von Meistern des Porträts und anderer figürlichen Darstellungen Reynolds, Gainsborough, Lawrence, Raeburn, Romney u. a., deren im ganzen ziemlich gleichartige aristokratisch-konventionelle Malweise in Deutschland hinlänglich bekannt und geschätzt ist. — In denselben Räumen des kgl. Museums der bildenden Künste stellte nachher auf Veranlassung des »Stuttgarter Galerie-Vereins« Graf Leopold von Kalckreuth über 30 Gemälde aus und wieder zog mit ihm Freilicht in den Festsaal, dessen schmutziggrüne Wände freilich die Landschaften des Künstlers recht unvorteilhaft beeinflußten. Namentlich sein Kolossalgemälde »Schloß Waldenburg« litt darunter. Der große bewaldete Hügel mit dem einfachen Schloßgebäude fast am rechten oberen Eck der Leinwand und dem Blick ins Flachland mit verhältnismäßig wenig blauem Himmel erscheint ohnedies nicht interessant genug für solch große Dimensionen, und wenn auch das Gemälde, wie von diesem Meister nicht anders zu erwarten, an sich tadellos gemalt ist, so scheint das Abschneiden der Leinwand fast dicht über dem Schloß unschön. Weit malerischer sind denn auch die mittelgroßen Walddurchblicke auf demselben Schloßberg. Sein »Sommer«, ein lebensgroßes junges Bauernweib mit der Sichel in Sonnenglut durch das reife Kornfeld schreitend, hat seit seiner Entstehung im Jahre 1890 schon manche Ausstellung durchwandert und ist als geistreiches, bedeutendes Bild bekannt. Aus dieser Periode stammt auch das Porträt der Gattin des Künstlers, in ganzer Figur sitzend dargestellt in flacher grüner Landschaft, ein fein empfundenes Bild, die Landschaft frei-

lich so matt gehalten, daß man sie frisch firnissen möchte. Lebensprühend ist das Porträt des Grafen York, jenes Oheims der Gräfin K., welcher im Chinafeldzug im brennenden Quartier umkam. Kräftig hebt sich der charakteristische Kopf mit den weißen Bürstenhaaren vom olivfarbigen Hintergrund ab. Das rosarote Touristenhemd freilich stimmt schlecht zu der fast gleichen Gesichtsfarbe. Noch bedeutender ist das Porträt des Malers v. Aster-Karlsruhe, eine Temperaskizze, welche in mehr als einer Hinsicht an Manets berühmten »Bon bock« erinnert — und wäre es auch nur der kühne helle Tupf auf der Nase. Stuttgart verliert durch den Wegzug des Grafen Kalckreuth (wie man hört nach Hamburg) eine bedeutende, ja in ihrer Art hervorragende künstlerische Kraft. Nur sieben Jahre lang hat der Meister hier gewirkt, er wird aber vielen hiesigen Freunden seiner Kunst auch im fernen Norden unvergeßlich bleiben.

WIENER KUNSTNACHRICHTEN

(Herbstausstellung des Hagenbundes — Ausstellung des Albrecht Dürer-Vereines — Hans Schlesinger — Karl Larsson — Ismael Gentz)

Eine Ausstellung, die den Ton des Guten wahrt, kann immerhin eine Annehmlichkeit des Lebens werden. Auf diesen Ton zwischen Bestes und Schlechtes ist die diesjährige Herbstausstellung des Hagenbundes gebracht. Man sieht da eine Reihe trefflicher Bilder und Skulpturen und als Clou der Ausstellung: Louis Corinth. Man kennt ja seine großen Flächen mit ihren meist der griechischen Sage entnommenen Szenen. Mag Corinth technisch auch noch so gut sein, eines aber wird er nie erreichen: Wärme zu erwecken und tieferes Interesse zu erhalten. Sein Ölgemälde »Odysseus kämpft mit dem Bettler Yros vor den schwelgenden Freiern« ist beinahe eine gelungene Karikatur. Sonst begegnen wir in dieser Ausstellung nur bekannten Namen wie: Hugo Baar, Gustav Bamberger, Leo Delitz, Alexander D. Goltz, Emanuel Hegenbarth, Fritz Hegenbarth, August Hoffmann von Vestenhof, Rudolf Konopa, Paul Reß. Die Plastik ist mit Josef Heu, Karl Stemolak, Emmerich Simay, Michael Powolny und Franz Barwig ziemlich gut vertreten.

Einen eigenen Raum im Hagenbund haben sich die Mitglieder des »Jungbund« reserviert. Es sind ihrer nicht viel: Otto Barth, Adolf Groß, Josef Hendel, Karl Huck, Oskar Laske, Alexander Pock, Alexander Wilke und Wilhelm Wodnansky. Eine Vereinigung, die wohl Schule hat, aber noch sehr viel arbeiten und ringen muß. Ihre Mitglieder sind meist Landschaftsmaler, die wohl jetzt noch mit etwas gar zu grellen Mitteln arbeiten, aber Gutes hoffen lassen.

Die Ausstellung des Albrecht Dürer-Vereines hingegen wird immer mehr und mehr zu einer Amateurausstellung. Immerhin weiß aber der Obmann des Vereins, Bildhauer Karl Hackstock, ein gewisses künstlerisches Niveau einzuhalten, wenn ihm dies auch nicht stets ganz gelingt und der Dilettant doch zu stark hervortritt, so ist dies nicht an ihm gelegen, sondern an den Kunst- und Gesellschaftsverhältnissen Wiens. Emil Czech läßt seinen Fleiß beinahe verflachen. »Auf stürmischer Höhe«, »Sommer«, »Mährische Holzleserin«, »Jugend« sind wohl flüchtiger gemalt als man es bei Czech gewohnt ist. Theodor Freiherr von Ehrmanns bringt ein gutes Motiv aus dem Kaisergebirge »Neuschnee«, während Hans Götzinger bald ein Lokalchronist Wiens — und zwar ein guter — werden wird. Seine lokalgeschichtlichen Motive sind sehr rein und zierlich ausgeführt und lassen immer den trefflichen Meister wiedererkennen. August Schaeffer ist mit einer sehr gut disponierten Landschaft (Motiv aus dem deutschen Wald in Pürkersdorf«) der alte, treffliche Meister geblieben. Von Eduard Büchler ist ein etwas unmodernes und deshalb doppelt beachtenswertes Bild »Nixenland« zu sehen. Die dumpfe, schwüle Stille, die über dem Bilde lagert, ist Büchler, dessen Bild auch technisch hervorgehoben werden muß, sehr gut gelungen. Eine zierliche Kleinplastik »Im Winter« mit einer gut wirkenden Vereinigung von Marmor und Bronze ist vom Vereinsobmann Karl Hackstock, der übrigens auch mit einigen gut ausgeführten Gemälden, darunter einem originellen Tirolerkopf, angenehm auffällt. Daß viele Damen mit ihren bekannten »Stilleben« die Säle der Vereinigung füllen, liegt im Zwecke des Vereines.

H. O. Miethke glaubt durch eine Kollektivausstellung des Malers Hans Schlesinger der Kunst einen Nutzen bereitet zu haben. Es gibt wohl noch in Wien andere Kunstprobleme zu lösen, als einem schlechten Kopisten das Wort zu reden.

Um vieles interessanter und künstlerisch wirksamer ist die Bekanntschaft mit Karl Larsson, die uns H. O. Miethke in seinem zweiten Salon vermittelt. Ein rein illustratives Talent, wie es in der modernen Kunst — und das ist eines ihrer charakteristischen Eigenschaften — oft vorkommt. Dieser Schwede ist in erster Linie ein brillanter Zeichner, der seine Zeichnungen nach Art vieler englischer Illustratoren mit Wasserfarben leicht illuminiert. Die erzählende Note tritt in allen Bildern Larssons stark in den Vordergrund.

Von Ismael Gentz kann man im Kunstsalon Hirschler eine große Anzahl seiner Bilder, zumeist Porträts, zu sehen bekommen. Er ist der Sohn des bekannten Orientmalers gleichen Namens und malte schon als vierzehnjähriger Knabe sechs Studienköpfe für das Ebderssche Werk »Ägypten in Wort und Bild«. Und wie es häufig bei solch frühreifen Künstlern vorkommt: er hielt nicht das, was er versprach. Die Art seines Vaters — das orientalische Motiv — hatte er bald abgestreift — und ist ein Porträtist berühmter Männer geworden. Da sehen wir die mehr oder minder glücklich ausgeführten Bildnisse eines Fontane, Wildenbruch, Menzel, Klinger, Liebermann und anderer Größen, die mit der Ähnlichkeit eines tüchtigen Photographen, manchmal sogar überscharf, getroffen sind.

Wien — Karl Hartmann

WETTBEWERB

für eine neue katholische Kirche in der Vorstadt St. Johannis-Neuwezendorf in Nürnberg

In der Vorstadt St. Johannis-Neuwezendorf in Nürnberg soll eine neue, einfache Kirche erbaut werden. Zur Erlangung künstlerischer Entwürfe hierfür schreibt die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« namens des Kirchenbau-Vereins z. U. l. F. in Nürnberg einen Ideen-Wettbewerb aus, und zwar unter folgenden Bestimmungen: 1. Lage des Bauplatzes. St. Johannis-Neuwezendorf ist eine Vorstadt von Nürnberg, in nordwestlicher Lage der Stadt. — Über die Baustelle der neu zu errichtenden Kirche gibt der Lageplan (München, Karlstr. 6, erhältlich) Aufschluß. Nur die Vorderseite gegen die Marxstraße liegt an der Straße, während die drei anderen Seiten von Häusern eingebaut sind oder es in Bälde werden. An der Südwestecke des Bauplatzes soll später das Pfarrhaus zu stehen kommen. Der Bauplatz selbst ist eben, der Baugrund: Sandboden. 2. Achsenrichtung. Von einer Ostung der Kirche muß abgesehen werden. Die Längenachse muß parallel zur Amalienstraße liegen. 3. Raumbedarf und Raumverteilung. Die Kirche soll für 1000 Personen Plätze fassen, und zwar 430 Plätze für Kinder und junge Leute,

400 Plätze für Erwachsene und 170 Stehplätze, welche in den Gängen verteilt werden sollen, ohne dieselben jedoch voll auszunützen. Die Sitzplätze sind im Grundriß einzuzeichnen. — Es sind drei Altäre vorzusehen. 4. Bausumme. Die Kosten für den Bau, einschließlich Verputz und Tünchung, jedoch ausschließlich der unter Umständen erst später auszuführenden Turmanlage, dürfen den Betrag von M. 120000 nicht überschreiten und sind durch Berechnung nach dem Kubikmeter umbauten Raumes von Terrain bis Hauptgesims-Oberkante nachzuweisen. Die in Aussicht genommenen Baumaterialien sind anzugeben. 5. Stil. Nachdem fast alle Kirchen, die in den letzten 20 Jahren in Nürnberg gebaut wurden, im gotischen Stile gehalten sind, und nachdem ferner Nürnberg eine große Anzahl herrlicher, gotischer Kirchen aus alter Zeit besitzt, wäre im vorliegenden Falle von dieser Stilweise abzusehen. In die Umgebung der Kirche werden voraussichtlich keine anderen Bauten als Mietshäuser, hauptsächlich für die Arbeiterbevölkerung, zu stehen kommen. Die bisherige Bebauung der Umgebung ist von der gleichen Art. 6. Vorzulegende Skizzen. Es sind im Maßstab: 1 : 200 1 Grundriß, 1 Längenschnitt, 1 Querschnitt und 3 Ansichten (1 Vorder-, 1 Seiten- und 1 perspektivische Ansicht) in Vorlage zu bringen. 7. Einlieferungsfrist. Die Projektskizzen sind längstens bis zum 10. Juni 1907 an die Geschäftsstelle der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« München, Karlstraße 6, einzusenden. Den mit einem Kennwort versehenen Entwürfen ist im verschlossenen Umschlag, der außen das gleiche Kennwort tragen muß, Name, Stand und Wohnung des Einsenders beizufügen. 8. Preise. Für Preise ist eine Gesamtsumme von Mk. 1000.— ausgesetzt, und zwar sind drei Preise mit folgenden Beträgen in Aussicht genommen: I. Preis M. 500.—, II. Preis M. 300.—, III. Preis M. 200.—. Es bleibt dem Preisgericht auf einstimmigen Beschluß unbenommen, die Preise gegebenenfalls auch anders zu verteilen. Die preisgekrönten Entwürfe werden Eigentum des Kirchenbau-Vereins z. U. l. F. Nürnberg. 9. Preisrichter. Das Preisgericht bildet die »Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, welche aus den Architekten k. Oberbaurat Stempel, Baurat Hans Grässel, k. Professor Frhr. von Schmidt und Hans Schurr, den Bildhauern M. Heilmaier und H. Hemmesdorfer, den Malern W. Immenkamp und J. Veiter und den Kunstfreunden Dr. Rich. Hofmann, Kanonikus S. Staudhamer besteht, sowie drei Vertreter des Kirchenbau-Vereins z. U. l. F. Der Kirchenbau-Verein wird bezüglich der Ausführung eines von der Jury ausgewählten Entwurfes mit dem Preisgericht in Verbindung bleiben, behält sich jedoch die Entscheidung bezüglich der Ausführung vor. 10. Ausstellung der Entwürfe. Sämtliche Entwürfe werden etwa 14 Tage in München in einem noch zu bestimmenden Lokale und dann etwa 14 Tage lang im Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg öffentlich ausgestellt. 11. Die Rücksendung der nicht preisgekrönten Entwürfe, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung in Nürnberg nicht abgeholt sind, erfolgt nach diesem Termin kostenfrei. Etwaige Reklamationen müssen bis zum 15. August 1907 angemeldet werden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ludwig Glötzle begeht am 7. April seinen 60. Geburtstag. Da wir eine ausführliche Darstellung der Tätigkeit dieses Meisters, welcher auf dem Gebiet der kirchlichen Malerei zahlreiche Werke geschaffen, zu veröffentlichen gedenken, so können wir uns hier kurz fassen. Glötzle ist am 7. April 1847 als der zweite Sohn des Lithographen F. X. Glötzle zu Immenstadt geboren. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er in München, wo er auch später blieb. Von den vielen Arbeiten für Kirchen seien die acht neuen Deckenbilder in der Heiligen-Geist-Kirche zu München, das Kuppelbild und ein Wandgemälde der Taufkapelle eben dieser Kirche, und die Ausmalung der Seitenschiffe des Salzburger Domes (51 Gemälde) genannt, sowie der Kreuzweg der Ursulakirche in München. Eine Abbildung eines hl. Sebastian von Glötzle findet sich im I. Jahrgang unserer Zeitschrift, S. 283, eine hl. Cäcilie ist auf S. 15 des II. Jahrgangs veröffentlicht.

Kunstgeschichtlicher Vortrag. — Am 6. März hielt der bekannte Kunsthistoriker und feinsinnige Redner Dr. Adolf Fäh, Stiftsbibliothekar von St. Gallen, in der Tonhalle zu München einen Vortrag über den spanischen Bildhauer Damian Forment. Dem Vortragsabend, der von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltet wurde, wohnten Ihre Kgl. Hoheiten Prinz Ludwig und Prinzessin Ludwig Ferdinand mit Tochter Prinzessin M. Pilar und viele Künstler und Kunstfreunde bei. Eintrittsgeld wurde nicht erhoben, doch war Gelegenheit gegeben, Beiträge zu einem Stipendienfonds für Studierende christlicher Kunst zu leisten. Rechnungsrat Übelacker begleitete den Vortrag mit Abbildungen durch das Skioptikon.

Franz Fuchs, der in den letzten Jahren vier große Wandgemälde in der neuen St. Andreas-Kirche zu Salzburg ausgeführt hat, arbeitet zurzeit in Rom an den Vorbereitungen für ein weiteres für jene Kirche bestimmtes Bild »Das Opfer der Witwe«.

Römische Künstlerzunft. — Dem XI. Jahresbericht (1906) entnehmen wir, daß die Vereinigung auch in diesem Jahre die auf ihrem Boden stehenden Künstler zu sammeln und durch Vorträge und Besprechungen zeitgemäßer Kunstfragen anzuregen suchte. Die Künstlerzunft wurde von dem Gedanken ins Leben gerufen, daß es für die christlichen Künstler notwendig sei, Anschluß an die Kirche zu suchen, und daß Künstler und Priester einander näher treten müßten, weil die Kunst ein Mittel ist, den Kultus zu verschönern.

Die Große Berliner Kunstausstellung 1907 soll am 27. April eröffnet werden und bis 28. September dauern.

Wilhelm von Diez, Professor an der Kgl. Akademie in München, starb am 25. Februar nach längerem Leiden im Alter von 68 Jahren. Diez war in Bayreuth geboren und bildete sich in München aus. 1872 erhielt er eine Stelle als Lehrer an der Akademie daselbst und den Professorentitel. Auf der bevorstehenden Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast wird der gesamte künstlerische Nachlaß des Meisters zu sehen sein und soll die Kollektion durch Werke aus Privatbesitz vervollständigt werden.

Bildhauer Franz Schneider starb nach schwerem Krankenlager am 24. Februar. Wir werden Näheres über ihn berichten.

Die Düsseldorfer Ausstellung beginnt am 11. Mai.

Köln. Lenobel machte uns durch eine größere Anzahl Bilder mit dem Stuttgarter Künstler Amandus Faure bekannt, der sich ganz unter französischem Einfluß zeigt. Szenen von der »Schmiere«, aus dem Tanz- und Tingel-Tangel-Leben liefern ihm den Stoff für seine Darstellungen. Bei diesen interessiert ihn denn in erster Hinsicht die Beleuchtung der Bühne. Mag er das schwie-

rige Problem zuweilen auch recht gut lösen, so haben seine Bilder doch etwas Unerfreuliches, vielleicht hauptsächlich verursacht durch die saucigen Farben. Die Bilder riechen stark nach Öl. Es ist natürlich, daß ein Maler des Theaterlebens auch in Bildern, die einem andern Stoffkreis entnommen sind, theatralisch wird und mit Effekten arbeitet, ein Vorwurf, den man dem »Belsazar« machen muß. Wie wenig Faure das Helldunkel zu bemeistern versteht, zeigt so recht dieses Bild, bei dem es dem Beschauer nicht leicht gemacht ist, Klarheit in die dunkeln Massen zu bringen. Recht gut gelungen hingegen sind die stimmungsvolle »Mondscheinlandschaft« und ebenso die Stilleben, die aber durch die häufige Wiederholung und stetig gleichmäßige Behandlung eines und desselben Themas den Beschauer langweilen. Interesse fanden auch noch drei Bilder des nicht immer anmutigen, aber doch originellen und kräftigen Hofer. Angenehme Linienführung, eine gewisse Monumentalität und gute Tönung sind wohl die Hauptvorzüge. — Schulte brachte am Schlusse des Monates Bilder des »Kunstverbandes Düsseldorf«, meistens schon aus der großen deutschen Kunstausstellung des vorigen Jahres bekannte Sachen. Neu waren u. a. »Das helle Zimmer« von W. Schreuer, ein selten feines Interieur und ferner einige Bilder von Max Stern, in denen er seine einmal erreichte Höhe weiter behauptet und sich als Volksmaler im besten Sinne zeigt. — Im Kunstverein war eine Kollektiv-Ausstellung des Pariser Malers L. Pilichowski zu sehen und Erzeugnisse der Verbindung Düsseldorfer Künstler sowie eine Anzahl Bilder des Müncheners H. Kempen. H. Reiners

BÜCHERSCHAU

Führer zur Kunst. Band III. Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes. Von Hans Semper. Verlag von Paul Neff (Max Schreiber), Eßlingen 1906. M. 1.—.

Ein sachlich geschriebener kurzer Überblick über die abendländische Kunstentwicklung bis zum Sieg der Renaissance, wobei stets der Anteil der Antike an dem jeweiligen künstlerischen Formcharakter gekennzeichnet wird. In der Schlußbemerkung spricht der Verfasser u. a. die Überzeugung aus: »Solange griechische Bildwerke erhalten sein werden, ... solange wird auch die Bildhauerei, welche Wahres und Schönes schaffen will, in der Antike ihre Läuterung suchen . . . .« Hierin dürfte er recht haben. Wenn er aber im Schlußsatz prophezeit: »Und die griechische Göttersage wird vielleicht in der Kunst noch alle Heiligen überleben«, so hat es bis zur Erfüllung noch eine gute Weile; einstweilen lebt die christliche Kunst noch und wir hoffen, daß sie erstarke. Aigner

Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen. Festschrift zum 80. Geburtstage Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Friedrich von Baden. Mit Unterstützung des Großherzoglichen Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts von Dr. Karl Künstle, Professor an der Universität Freiburg i. Br., gr. 4°. (VIII u. 62, mit 4 Tafeln.) Freiburg 1906, Herdersche Verlagshandlung. M. 20.—.

Der Dives augia, der Bodenseeinsel Reichenau, mit ihren ehrwürdigen Denkmälern wandten seit längerem hervorragende Forscher auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ihre Aufmerksamkeit zu, allen voran Franz Xaver Kraus. Im Jahre 1880 wurden die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell bloßgelegt, über die Kraus eine treffliche Publikation erscheinen ließ; 1900 wurden die Malereien in Niederzell entdeckt. Auf die Malereien in Oberzell fällt durch die verdienstvollen Forschungen von Dr. Karl Künstle ein neues, helles Licht: hatte man ihre Entstehung bisher nach dem Vorgang von Kraus in den Anfang des XI. Jahrhunderts verlegt, so erklärt Künstle, die Georgskirche zu Oberzell sei nicht erst zu Ende des X., sondern noch im IX. Jahrhundert erbaut worden und die Malereien an ihren Wänden seien Originalarbeiten aus karolingischer Zeit und noch dem IX. Jahrhundert zuzuweisen. Unter dem Titel: »Der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus« behandelt der gelehrte Verfasser im 2. Teil die Malereien, die im Jahre 1904 an den Langseiten des Kirchleins zu Goldbach bei Überlingen am Bodensee bloßgelegt wurden, nachdem schon 1899 im Chor Apostelbilder aus etwas späterer Zeit aufgedeckt worden. Die Bilderreihe stellt in Figuren von zwei Drittel Lebensgröße folgende biblische Szenen dar: a) Die Heilung des Aussätzigen; b) Auferweckung des Jünglings zu Naim; c) Christus im Gespräch mit Pharisäern und ein Wunder wirkend; d) Die Heilung eines Besessenen; e) Sturm auf dem Meere; ferner an den beiden Ecken des Chorbogens je ein Heiliger mit Stifter. Dazu zeigte sich noch, daß auch die unteren Wandflächen des Langhauses mit Malereien bedeckt waren. Durch vier vortreffliche farbige Tafeln und mehrere Bilder im Text wird der Leser in den Stand gesetzt, den geistvollen und in jeder Beziehung interessanten Darlegungen des Verfassers bequem zu folgen. S. R.

Unser Bayerland. Vaterländische Geschichte, volkstümlich dargestellt von Dr. O. Denk und Dr. J. Weiß. Mit 15 ein- und mehrfarbigen Tafelbildern, sowie 460 Textabbildungen. 560 Seiten. Preis in weißem Kalikobande mit farbiger Titelprägung M. 13.20. — München, Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H.

Diese großzügig angelegte populäre Geschichte Bayerns hat sich bereits in der kurzen Zeit seit Erscheinung des ersten Heftes allseitige Anerkennung erworben. Die beiden Herren Verfasser Dr. O. Denk und Dr. J. Weiß verbürgten ja schon durch ihre bisherige literarische und wissenschaftliche Tätigkeit eine gediegene Arbeit, welche die hehre Geschichte des Bayernlandes in einer ihrem Alter und ihrem Inhalte würdigen Weise darstellt. Und die Münchener Allgemeine Verlagsgesellschaft legte schon wiederholt durch glänzende Publikationen das ehrenvolle Zeugnis ab, daß sie in dem Fortschritte der formellen, künstlerischen und besonders illustrativen Ausstattung bedeutender Werke mit in den ersten Reihen steht. Es ist selbst für den Modernen und mit den Errungenschaften moderner Technik bekannten Rezensenten ein wahrer Genuß, Bilderschmuck zu sehen, wie er hier geboten wird. Es ist uns hier ob des Zweckes unserer Zeitschrift »Die christliche Kunst« nicht gestattet, auf den Text der vorliegenden Geschichte Bayerns näher einzugehen; das müssen wir auch vom rein kritischen Standpunkte aus dem Historiker überlassen. Nur eines wollen wir erwähnen, was auch rein künstlerisch von großer Bedeutung ist und an dieser Geschichte als sehr wertvoll gerühmt werden muß: die edle, formgewandte und so leicht faßliche, klarfließende volkstümliche Sprache. Nachdem das Werk doch für die breitesten Schichten unseres bayerischen und deutschen Volkes, besonders auch der Jugend bestimmt ist, muß gerade der Wert der edlen, fließenden Sprache, unbelastet mit geschraubten Perioden und gelehrtem Ballaste, besonders betont werden. Gerade dadurch wird die schöne Sprachform und das Verständnis für gewähltere Ausdrucksweise besonders bei der Jugend in vorteilhafter Weise gepflegt.

Für uns ist aber, wie gesagt, besonders der reiche und künstlerisch gediegene Bilderschmuck von Bedeutung. Gerade hierin muß ja zur besseren Geschmacksbildung des lesenden Publikums bis in hohe Kreise hinauf noch

vieles geleistet werden, muß noch manche tief eingewurzelte Verbildung ausgerottet werden. Und gerade hierin hat sich die Münchener Allgemeine Verlagsgesellschaft schon bisher und nun wiederum durch die technichse Ausstattung des vorliegenden Werkes ein sehr dankenswertes Verdienst erworben. Mit Recht haben die Verfasser des »Bayerlandes« dem Bilde eine hervorragende Stellung eingeräumt. Die 475 Illustrationen, darunter 15 ein- und mehrfarbige Tafeln, sind den Kunst- und Altertumssammlungen Gesamtbayerns entnommen, geschickt ausgewählt und gut reproduziert, so daß »Unser Bayerland« nahezu einen Bilderatlas zur Kunst- und Kulturgeschichte Bayerns ersetzt. Aus den reichen Schätzen von Bayerns Museen, Archiven und Bibliotheken ist für diese Zwecke aus allen Jahrhunderten historisch, kulturgeschichtlich und künstlerisch Bedeutungsvolles in einem Maße geschöpft worden, wie es bisher noch bei keinem bayerischen Geschichtswerke geschehen ist. Vieles, was die auf der Höhe moderner Reproduktionstechnik stehenden Illustrationen bieten, wird der Öffentlichkeit hier zum ersten Male vorgelegt. Dr. P. W. Hacker

Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte.

FSB. Wie das Kind sein heimatliches Haus um so lieber gewinnt, je vertrauter es mit all seinen Winkeln und Ecken wird, so wächst auch unsere Liebe zum Vaterland, wenn wir in die intimen Vorgänge der Vaterlandsgeschichte Einblick erhalten. Die Heimat ist kein Bild ohne Gnade mehr, nein, sie weckt bei jedem Wort in der Muttersprache, bei jedem neuen Blick in die heimatlichen Gefilde eine reiche Gedankenreihe, eine tiefe Empfindung. Die Heimat ist uns kein leerer Begriff mehr, sondern ein Teil unserer Individualität, unseres Gemütes. Unsere Jugenderziehung krankt immer noch mehr oder minder tief daran, daß die Schönheiten der antiken Welt allein in wunderbarer Harmonie der Natur, Kunst und Literatur dem durstigen Sinne des Knaben geoffenbart werden. Dadurch wird seine Sehnsucht nach südlichen Gefilden rege und verläßt ihn sein Leben lang nimmer, dadurch lernt er seine Heimat als das Land der Barbaren verachten, alles Fremde aber über Verdienst und oft kritiklos schätzen. Gegen diesen Nationalfehler der Deutschen zu kämpfen, unternimmt die Walhalla mit vielem Glück. Kleinlich aber wäre es, sie zu tadeln, wenn einer ihrer Hiebe schärfer ausfällt, als der Schulfechter es gewohnt ist, wenn sie aus Begeisterung für die heimische Kunst die Forderungen einer fast prüden Empfindsamkeit nicht genügend gewürdigt haben sollte. Die Wahl ihrer Abhandlungen spricht am besten für ihre vornehme Tendenz: Agnes die Bernauerin und Herzog Albrecht III. der Gütige von Dr. U. Schmid. Die Schlacht bei Hoflach-Alling und ihr Denkmal vom selben Verfasser. Die bayerischen Könige und die Münchener Kunst von Marcel Montandon. Fritz August von Kaulbach von Franz Wolter. Albert Welti von Marcel Montandon. Die Weltanschauung der Germanen aus ihrer Mythologie von Dr. Ernst Degen. Der Kulturwert der Germanen von Dr. Max Kemmerich; ferner folgende kleinere Aufsätze: Johannes Geyler von Kaisersberg, der Löwe als Sinnbild in der Kunst, Stifterdenkmal aus der ehemaligen Leprosenkapelle zu Würzburg, das Wessobrunner Gebet von Dr. Ulrich Schmid; ein mittelalterlicher Sprungrekord von Dr. Martin Vogt; Volkslieder. Eine Bücherschau bringt Besprechungen der neuesten Erscheinungen auf dem Büchermarkt. Die beigefügten zahlreichen Illustrationen zeichnen sich durch große Schönheit aus. Kurz Inhalt wie Ausstattung sind würdig, der Walhalla einen Leserkreis in der gebildeten Welt zu sichern.

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. Zweiter (Schluß-) Teil: Neuzeit. 70 Tafeln mit 542 Bildern. Mit kurzer Übersicht über die Kunstgeschichte, ausführlichem Bilderverzeichnis und Register. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagshandlung. Preis M. 10.—.

Wir sind uns der Klippen, welche die Verwirklichung des höchst dankenswerten Unternehmens der Herderschen Verlagshandlung, für den Unterricht in der Kunstgeschichte an den höheren Schulen einen Atlas herzustellen, erschwerten, vollständig bewußt und wir wissen, daß die Meinungen derer, welche sich zu einem kompetenten Urteil berufen glauben, über den Wert und die beste Art des Unterrichts in der Geschichte der Kunst vielfach schnurstracks auseinandergehen, so daß selbst die denkbar beste Lösung nicht jedem in allen Punkten gefiele. Deshalb drücken wir in erster Linie unsere Freude über den Abschluß des Herderschen Atlasses der Kunstgeschichte aus. Das äußerst billige Werk wird gewiß ein guter Behelf beim Studium der Kunstgeschichte werden. Bei Besprechung des ersten Bandes im 2. Heft des vor. Jahrg. (Beil. S. VII) brachten wir unsere mehr den Standpunkt der eigentlichen Kunstpflege betonenden Anschauungen über den kunstgeschichtlichen Unterricht an den höheren Schulen zum Ausdruck, und im Zusammenhang damit äußerten wir uns darüber, wie wir uns einen für diesen Zweck bestimmten Atlas denken. Wir sähen nämlich bei jenem Unterricht gern das künstlerische Moment dem gelehrten Interesse und dem Überwuchern von Namen und Zahlen übergeordnet und möchten die historische Schulung, soweit bei der beschränkten Unterrichtszeit überhaupt davon die Rede sein kann, zunächst in den Dienst des künstlerischen Sehens gestellt wissen. Dazu taugen einzig und allein solche Abbildungen, welche das künstlerische Wollen im Kunstwerk deutlich erkennen lassen. Unsere Wünsche konnten nicht erfüllt werden. Im Vorwort zum II. Teil wird bemerkt, daß der beschränkte Raum zu weitgehender Verkleinerung der Bilder nötigte und die Einzelheiten darunter vielfach leiden mußten; gleichwohl sei in manchen Fällen eine solche Verkleinerung einem Ausschnitt vorgezogen worden, um die Idee des Ganzen zu veranschaulichen. Richtig ist, daß Ausschnitte aus Gemälden, Teilansichten von Architekturwerken oder gar gesonderte Abbildungen eines Stückes von einer Plastik nur als Notbehelf betrachtet werden sollen; man soll nur dann dazu greifen, wenn eine gute Gesamtansicht nicht zu haben ist, wenn Ausschnitte und Details zur Verdeutlichung des zugleich reproduzierten Gesamtbildes dienen oder einen einzelnen charakteristischen Zug in der Auffassung des Künstlers (z. B. Madonnentypus) veranschaulichen können. Dem beklagten Mangel an Raum für durchweg klare Abbildungen müßte bei einer Neuauflage durch Weglassung einer größeren Anzahl der in der vorliegenden Auflage enthaltenen Reproduktionen gründlich abgeholfen werden: multum, non multa! Unter der übergroßen Zahl der in beiden Teilen gebotenen Abbildungen (1262!) befindet sich eine reichliche Menge sehr brauchbarer Bilder, besonders aus der Architektur. Eine sehr angenehme Beigabe ist der geschickt abgefaßte Text von Joseph Prill, der eine kurze Übersicht über die Kunstgeschichte in glücklicher Anlehnung an die Tafeln enthält und ein gesundes Urteil bekundet, desgleichen das erweiterte Bilderverzeichnis. Wir stimmen der Verlagshandlung gerne bei, wenn sie erklärt, sie glaube nichts unterlassen zu haben, um ein zweckdienliches Hilfsmittel für den kunstgeschichtlichen Unterricht und zum Selbststudium zu schaffen, das auch in der Familie und als Geschenk bei festlichen Anlässen Verwendung finden kann. Nur hätte mit dem gleichen Aufwand nach unserer Auffassung immerhin etwas noch Zweckdienlicheres geschaffen werden können.

Staudhamer

Redaktionsschluß: 12. März.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1906

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Neue Kunst

An die 2400 Nummern sind es; im ganzen etwas besser als in den Vorjahren. Natürlich gibt es überviel Berlin und Berlinertum; Leistungen wie die A. v. Werners in einem eigenen »Hohenzollernsaal« betrachten wir als erledigt. Verdienstvoll ist die Sondergruppierung zahlreicher deutscher Städte, leider mit recht fragmentarischer Vertretung. Düsseldorf steht dabei voran; aber auch Wien, Karlsruhe u. a. machen sich gut bemerklich, und nun gelangen auch weniger berühmte Zentren zur Geltung, wie etwa Breslau — wohl ein Produkt der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung. Produktive Bereicherungen der Kunst sind kaum vorhanden, und das Übermittelgut ist so ausgedehnt, daß unser Bericht aus wenig mehr als Aufzählungen bestehen kann. Wir beginnen mit der eigentlichen Malerei und zwar mit den einigermaßen religiösen Bildern.

Hier verdienen Hervorhebung: E. A. Ahnert »Unser täglich Brot gib uns heute«; E. Brunkal, »Heiliges Idyll« (Maria mit Kind); F. Bruett, »Einführung des jungen Pfarrers«. Sodann fiel uns hier und anderswo ein sympathischer jüngerer Künstler auf: F. Genutat. Diesmal brachte er einen »Kinderfreund« (Christus), der allerdings noch viel Weltliches hat. Seither sahen wir im hiesigen Künstlerhaus Landschaften von ihm, die uns gefielen, obwohl auch hier eine Vernachlässigung des Vordergrundes vorkommt; »Spielende Kinder« seien ebenfalls erwähnt. — In der »Großen« hat weiterhin »Der ernste Mönch« von R. Mueller wohl allgemein gefallen. Dann erwähnen wir die Darstellung aus einer Kirche, die K. Probst als »Devotion« bezeichnet. Durch Kartons zu der jetzt in Deutschland aufblühenden Mokaikkunst hat neuerdings M. Seliger sein Ansehen vermehrt; wir fanden diesmal wieder seinen »Barbarossa« und hatten noch mehr Freude an seinem »Hauptmann von Kapernaum«. Von M Stern sahen wir »Die Predigt« (Holland), von M. Storm »Avant la communion«, von F. Zix »Der neue Tag« (Christus), eine würdige Beseelung landschaftlicher Natur.

Außerdem verdienten hier Erwähnung: G. Barloesius mit seinem »Respice finem«, an dem allerdings etwas Sauciges in der Ausführung stört; A. Bertrand mit einem Pastell, Mönche darstellend, »Cardamine pratensis«; J. v. Brackel, »Ein kurzes Gebet«, das zumal durch sein einheitliches Rot gut wirkt, obwohl diese Silhouetten auf dem Feld allmählich schon etwas bekannt sind; R. Eichstaedt »Gelobt seist du, Maria!« (Heines Wallfahrt nach Kevelaer), doch im Religiösen nicht tiefgehend; B. Genzmer, »Tischgebet«. J. Goossens konnte uns namentlich mit seinem Bauernkriegsbild nicht packen, obwohl er sonst Eindruck zu machen scheint; seither sahen wir von ihm bei Wertheim: »Eva« (ein Kind darstellend), dann einen »Abendfrieden«, der wieder das versäumt, was wir die Perspektive der Detailausführung nennen möchten, und ein recht fragliches Bild »Auf der Blumenwiese«. In der »Großen« hatten wir weiterhin: E. Hader mit einem für durchschnittliche Bibelkunst typischen »Christus als Kreuzträger«; O. Marcus mit seiner bereits bekannten umfangreichen »Einführung der Reformation in Quedlinburg«; H. Seeger mit seiner lieblichen, doch auch süßlichen »Ruhe auf der Flucht«; H. Tomec mit einem beachtenswerten »Das ist der Tag des Herrn«; endlich C. Wida mit seiner »Flucht nach Ägypten«, die allerdings mehr ein Luft- und Lichtstück ist (von demselben verdient auch eine Prinzessin Turandot Erwähnung).

Kirchliche Außen- und Innenarchitektur ist wieder reichlich vertreten. Heben wir das Wertvollere heraus, so steht der vor kurzem verstorbene F. Brandt voran, ein Anhänger punktiger Technik, diesmal in zwei Aquarellen vertreten, von denen »Santa Maria« in Campagna Rapallo genannt sei; dann M. Clarenbach, von dem »Das tote Veere« eine wirklich kirchliche Baugruppenstimmung bietet; A. Hartmann mit Aquarellen, von denen uns das »Kircheninterieur aus Amorbach« besonders gefiel. R. Quittner führt uns nach der »Rue du Bac in Rouen«, H. Seufferheld zu einer »Friedhofecke« und einer »Grabtragung«, Werken, die tüchtig sind, aber doch wieder an die moderne Eigenschaft erinnern, daß sie sich eher als Lithographien, denn als Ölgemälde betrachten lassen. — Erwähnen wir noch den durch eine Sonderausstellung vertretenen G. Eilers, der als Landschafts- sowie als Genremaler gleich hier vorweggenommen sei.

Kurze Erwähnung verdienen kirchliche Architekturen von: K. Bertrab, A. Brandis (neben »Danziger Marienkirche« hatte er Dachauer Profaninterieurs), M. Coschell (ein farbiger Friedhof), H. Darnaut (der tüchtige Wiener, mit einem Pastell Johanneskapelle), R. v. Hagn (seinem Inneren der Schleswiger Domkirche würde etwas von der vielen Luft gut tun, die anderswo verschwendet wird), H. Händler, J. Hänsch, H. Hermanns mit einem lichtreichen »Abendschweigen« (Dom zu Sevilla), A Hertel (der aber im Weltlichen usw. mehr Beachtung verdient und in seiner großangelegten Landschaft »Aus Shakespeares Wintermärchen« das Problem der Ferne gut bemeistert), P. Heydel (»Sacré coeur« in Paris), R. Krüger, H. Mieth, F. Possart (Benediktinermönche und Landschaften), G. Schöbel (gutgezeichnetes »Margaretenkloster bei Prag«) und F. R. Voretzsch, dessen Friedhofkapelle mit ihren modernen Steillinien nicht katalogisiert ist.

Von den Kirchenbildern kaum abzutrennen sind Stadt- und Dorfbilder. Unter jenen fielen uns auf: Altberliner Aquarelle von R. Fuhry, ein »Stadttor« von F. Geyer, ein »Verschneites Städtchen« von H. Hartig mit wohlgedämpfter Farbe, ein »Altberliner Hof« von W. ter Hell, ein »Lüneburger Interieur« von K. Plinke und Hafenbilder von L. Sandrock. Im Dorfbilde fiel uns neben E. Kolbe nur F. Türcke mit seinem »Holländischen Fischerdorf« auf, und zwar vorteilhaft durch eine Eigensprache; in klarster Luft erscheinen als Hintergrund die roten, grünen Gebäude, während wieder der Vordergrund — man darf wohl paradox sagen: dahinter zurücksteht.

Das Überraschendste der Ausstellung waren wohl die Bilder aus der deutschen Eisenindustrie des unermüdlichen E. Bracht. Ohne Tendenz ist hier wirklich die Fabrikswelt zum Ausdrucke gekommen, und zwar nicht bloß durch die geschickte Darstellung der Atmosphäre. Die Bilder entzücken denn auch die Kenner, mit Erinnerung an Meunier

Den Übergang zur eigentlichen Landschaft finden wir schon dadurch leicht, daß Bracht-Schüler uns seit längerem auf den Ausstellungen günstig begegnen. Abgesehen davon zeichnen sich diesmal die Landschaften am ehesten dadurch aus, daß sich trotz einer Übermenge nichts besonders auszeichnet. Doch läßt sich feststellen, daß jetzt der deutsche Norden, zumal die See, bevorzugt wird, und das Wasser sowie der Wasserdunst, die Dämmerung sowie verwandte Lichtprobleme reichlich beliebt sind. Wir können nur wieder aufzählen, was einigermaßen Nennung verdient. A. Andersen-Lundby »Bei Partenkirchen«; C. Arp (Küstenbilder); A. Bachmann (Pastell); W. Beckmann »Im Deichhof«; H Bohrdt; H. Charlemont (wendet auch die »Raffaellistifte« an); L. Dettmann (in der Koloristik gemacht und gelegentlich derb; es wird geklagt, er lasse jetzt von seinem bisherigen Können nach); neben dem schon

gewürdigten L. Douzette ein jüngerer F. Douzette, dessen »Sonntag an der Havel« bereits eine eigene Sprache spricht, wozu noch Illustrationen kommen, unter denen »Wolgast« durch kleinste Umrisse in der Landschaft auffällt; C. Fehr mit »Landschaftlichen Stimmungen«; H. Fidus mit einem »Silbernen Fjord«, der vielleicht von Adam und Eva sprechen soll; W. Frey »Tiroler Fohlenweide«; R. Fuchs (»Sahara«); W. Hamacher mit Ostende-Bildern; G. Holstein, (»Birken« und dgl.); R. Huthsteiner »Stille Mittagssonne«; L. Jülich, dessen Ideallandschaften mit ihrem geometrischen Zug auch eigensprachig sind; C. Kayser-Eichenberg (jetzt häufig wiederkehrend, durch Licht und Farbenspiel gefallend, verdienstvoller als etwa ein Leistikow, doch mit der Zeit etwas kühl lassend; F. Klein-Chevalier, dessen »Sturm« die Geschicklichkeit in energischen Stellungen zeigt; H. Köcke, dessen »Schiffswerft an der Havel« gut aus dem Schatten herausgearbeitet ist; C. Langhammer; F. Lechner (mit Herrschaft über Luft und Duft des Waldes); L. Lejeune »An der Brücke«; A. Leonhardi mit einer feinen Hügellandschaft; K. Lessing (bescheiden solid); H. Licht (u. a. ein sonniger »Blick in das Oderbruch«); H. Liesegang; G. Macco; H. W. Mesdag; K. E. Morgenstern; A. Müller-Cassel; K. Müller-Kurzwelly (eine »Herbststimmung«, gut, doch in ihrer Art längst bekannt); E. Nikutowski; K. Önike, der in seiner »Romantik« einen feinen Nebel malt und in der Bauabteilung durch brandenburgische Architekturstudien auffällt, C. Paczka; H. v. Petersen; M. Pretzsch, dessen »Märkischer See« nach dem Regen durch Kontraste wirkt; K. v. Rozynski mit einem hervorragenden »Waldinnern«; C. Scherres; C. Schildt, B. Schröter, dessen »Schatten im Schnee« dieses Lichtproblem gut behandelt; J. Simmonds, dessen schlichte ernste Behandlung auch dem Interieur zugute kommt; O. Sinding mit Lofoten Bildern; F. Smith, dessen »Lotsenstation Märdö« als treuliche Arbeit auffällt; A. Thiele; P. Vorgang mit einem trefflichen »Gewitter«; K. Wagner, dessen »Ein Sprung Rehe« durch gelbes Sonnenlicht wirkt; P. Weimann; K. Wendel; J. Wenglein, dessen »Bayerische Moorlandschaft« angenehm an frühere Zeiten erinnert; J. Wentscher als Maler der Wasserkante; A. Wilken und zu gutem Abschluß H. Wrage mit feinen und sprechenden Übergängen der Lichtnuancen.

Interieurs, Stilleben usw.: C. Albrecht (auch als Bildnismaler); ein jüngerer E. v. Bendemann mit einem duftigen Bild »Am Fenster«; F. Brauer mit wertvoller »Niedersächsischer Bauerndiele«; E. v. Eicken, von der »Ein stiller Winkel« uns an anderes Gute von ihr erinnert; H. Hendrich »Hundingshütte«; H. G. Kricheldorf, dessen »Tafelprunkstück« ein Farbenprunkstück ist; H. Kurth; H. Looschen, dessen als »Exoten« bezeichnetes Stilleben von Figürchen usw. anscheinend allgemein gefällt; Möller-Aenderly »Aus meinem Atelier«; M. Schäfer, dessen »Im Schloß zu K.« Bevorzugung verdient, und dessen »Silberschatz« das Silber wirklich lebhaft zur Anschauung bringt; A. Schwarzschild; J. Simmonds und F. Sturtzkopf — — von sonst Erfolgreichen nicht zu sprechen.

Das anscheinend nach Altniederländer Ruhm strebende Bild »Ein Liebesgruß« von R. Possin, eine entschieden tüchtige Leistung, leitet uns zu einer andern Gruppe hinüber. L. T. Alma-Tadema war mit einem »Love's Beginning« erfolgreich. N. Altmann gab in seinem »Ein Brief« vorwiegend eine Farbenstudie. O. Antoine malte ein »Brüderchen« (auf der Bahre). Weiterhin verdienen Nennung: J. v. Brandt; A. Egger-Lienz; W. Firle »Eine Frage«; F. Fleischer (ungleichmäßig); W. Friedrich (der aber an Buchillustrationen für höhere Töchter mahnt); J. Hansen; K. Heilig; H. Hellhoff; E. Henseler; S. Hirszenberg, dessen »Festtag in Ghetto« durch Farbigkeit von Luft und Licht wirkt; E. Hochmann (ebenfalls ein Lichtkünstler); P. Joanowitch; H. Knackfuß (dessen »Burggraf von Nürnberg« ein farbenreiches Schlachtbild ist); H. Koberstein, dessen »Letzte Schicht« mit viel Recht beachtet wird; W. V. Krauß; F. Martin; F. Müller-Münster, dessen »Kondottiere« anschaulich spricht; C. Nielshen; K. Olshausen-Schönberger, deren »Bitte um Nachtquartier« das Thema in wirklich eindringlicher Weise vorführt; J. Rehder; K. Riehl; H. Ritzenhofen, dessen vorjährige »Maiandacht« jetzt durch ein Gruppenbild »Ostersonntag« ergänzt wird; J. Schmid »Francesca da Rimini«.

Äußerlich unscheinbar hat doch H. Schmidt-Charlottenburg Bedeutendes geleistet durch seine Darstellung streitender Papageien, genannt »Zwist«, die einem Menzel Freude machen würde; in der graphischen Abteilung erscheinen seine Papageien als Lithographie wieder, und seither haben einige bei Wertheim ausgestellte Tierzeichnungen von ihm abermals den Blick auf dieses neue Können gelenkt. — Ein phantastisches Genre, das nicht eben ergreift, vertritt W. Schmurr; nach derber Natürlichkeit strebt W. Scholkmanns »Am Herdfeuer«; einen »Hexensabbath« malt A. H. Schram; das unvermeidliche Motiv »Der Sämann« kehrt bei A. Stagura (und bei J. Koch) wieder. Die jedenfalls hervorragenden Werke »Andante« (ein Liebespaar im Reigen) und »Der Improvisator« von F. Stahl haben Erfolg, doch auch den Tadel des Altertümelns gefunden. F. Straßens mythologisierende Bilder kommen auch diesmal und ergänzen sich durch ausdrucksvolle Werke in der Gruppe der Illustrationen. Sowohl optisch wie geistig markant sind die »Neujahrssänger in Schleswig-Holstein« von K. Storch. R. v. Voigtländers »War ein Weib ....« (Motto von O. Wilde), verdient das Aufsehen, das es macht, durch den Wert einer Objektstudie. Noch nennen wir: C. Wendling; den ersichtlich aus der Heimat schöpfenden Holsteiner A. Westphalen; endlich T. Zemplényi.

Das Porträt reicht an Werke dieses Faches in der retrospektiven Abteilung nicht heran. Größere Künstler finden sich hier wie dort; so C. Gussow und M. Thedy, der neben Genre und dergl. auch im Porträt wirkt. Wir verzeichnen kurzweg: C. Agthe; G. Biermann, der Mütterlichkeit gut zum Ausdruck bringt, doch auch die Vorliebe der modernen Porträtisten für Farbenprunk teilt; S. Buchbinder mit einem sprechenden Frauenbildnis; F. v. Defregger mit einem guten Bildnis Lipperheides; A. Erdtelt, von dem uns ein flottes Mädchenbild gefiel; H. Fechner und H. Fenner-Behmer mit Damenbildnissen, beim letztgenannten besonders fein; A. Geßner, E. Großer, dem Prof. Dr. Sepp gut gelungen ist; E. Hausmann, an jenen Defregger erinnernd; G. E. Henschel, der den Baukünstler Otzen porträtiert; F. Keller, dessen »Unser Kaiserhaus« an Waldmüller erinnert, und dessen Landschaften hier nachgetragen seien; H. Krüger; C. Langhorst, dessen Familienbildnis nicht ohne Künstelung ist; P. A. Laszlo; A. Löwenstein; V. v. Lwoff-Parlaghy; W. Meyer-Lüben; E. Müller, dessen gute Bildnisse doch wiederum eher graphisch oder als Skizzen zu denken sein würden; F. Paczka; G. Papperitz, dessen Frauenbildnisse, darunter die in München mit Medaille bedachte »Junge Mutter mit Kind«, wieder den Meister zeigen, doch mit geringerem Ausdruck in den Gesichtern; F. Pfuhle, der sein Porträt von einem Kind und einer Frau in aufrichtig moderner Weise »Das blaue Kleid« nennt; J. Philipp, M. Posener, besonders mit einem Kinderbild in Tempera; O. Propheter; H. Rauchinger mit einem hervorragenden Bildnis; C. Ritter; M. Röbbecke, zu dessen gelungenem Doppelbildnis im Vorjahre jetzt besonders

ein Bildnis seines Vaters hinzutritt; A. Rogge; G. Saßnick, dessen Gruppenbild »Meine Familie« anscheinend allgemein gefällt, mit Recht wegen seiner soliden Detailarbeit, mit weniger Recht wegen seines flachen Eindruckes im ganzen und im einzelnen; A. Schlubeck; R. Scholz mit einem sprechenden Doppelbildnisse von Kindern; O. Seeck, seinen guten Eindruck vom Vorjahre durch das Bildnis eines Offiziers ergänzend; endlich H. Vogel mit mehreren eindrucksvollen Bildnissen.

Die Plastik zeigt alles in allem einen zum Teil recht unsympathischen Tiefstand, der vielleicht von einer Einseitigkeit der Aufträge nach der Richtung auf Pompöses und Forciertes usw. herrührt, wozu dann die armen verlassenen Mädchen am Brunnen und dergl. kommen oder vielmehr nicht kommen. Das Thema der »Zwei Menschen« ist auffallend beliebt, von G. Eberlein nicht am besten durchgeführt, doch leidlicher als zwei Schauerstücke von ihm, die besser ungenannt bleiben. — Wir heben erst Wertvolleres hervor und nennen dann Nennenswertes.

V. D. Brenner erfreut durch Plaketten und Medaillen in Bronze; B. Ehrlich porträtiert in sehr sympathischer Weise eine Matrone; E. Herter hat eine eigene Kollektion, manches etwas künstlich, sein Moses (in Holz) hervorragend; I. Limburg zeichnet sich durch ein Damenbildnis in Terrakotta aus und hat seither im Künstlerhaus vier kleinere Plastiken ausgestellt, welche die Absicht einer tieferen Stimmung und vielleicht noch mehr eine etwa an Maison erinnernde Virtuosität schwieriger Stellungen zeigen; H. I. Pagels charakterisiert besonders in seinen Büsten gut; O. Petri gibt in seinem Christusbild »Lasset die Kindlein zu mir kommen« wohl eines der Hauptstücke dieser Ausstellung, doch nicht ganz ohne Absichtliches; O. Pilz macht sich durch eine gute Ziegengruppe in Bronze und durch andere Tierstücke bemerkbar; H. Wadere, dem wir so gerne häufig begegnen, bringt u. a. ein schönes Grabmal »Der göttliche Kinderfreund«; E. Wenck hat in seiner Kollektion das Thema der Zwei Menschen durch eine Marmorplastik in hervorragender Weise behandelt und interessiert auch durch mehrfache Porträts in Bronzeköpfen usw. C Wollck macht uns mit der Hauptgruppe seines interessanten Wiener Mozart-Brunnens bekannt.

Nennung verdienen unter den Plastikern noch: P. Aichele »Mutter und Kind«; L Anweldt »Derwisch« (Holz); F. Böres »Kinderdoppelbildnis« u. a.; J. Breitkopf-Cosel »Letzte Zuflucht«, schön und innig, doch auch nicht ohne Mache; H. Dammann; G. Elster (ebenfalls auch ein Mutterstück); H. Engel »Mönchbildnis«; J. Götz; J. Gruber; K. Gundelach; W. Hauschild (Bronze »Nashornvögel«); G. Hengstenberg; J. Hirt (ein »Nibelungenbrunnen« für Worms); A. Hoffmann (Bronze »St. Georg«); P. G. Hüttig, der für seine Bildnisstatuette die Mutz-Keramik verwendet; M. Klein, dessen »Mädchen mit Krug« (Marmor) etwas getönt ist, wie denn überhaupt eine, allerdings meist primitive, leise Tönung beliebt zu werden scheint; J. R. Korn mit einer Tierkeramik; R. Kühn, M. Levi; A. Lewin-Funke; F. Liebermann, besonders mit einer Grabmalbekrönung »St Johannes« in bräunlichem Gips; W. Lobach; H. Mennicken, »Pieta«; R. Ohmann; J. Pleßner; O. Richter mit einem gegen eine Schlange kämpfenden Adler in Bronze; O. Riesch (»Genofeva«); M. Schauß mit Porträtbüsten; W. Schmarje, der auch sonst gerühmt wird und die Tönung an einer Bildnisbüste in Wachs zeigt; J. Seifert; endlich W. Wandschneider mit einer Kollektion, in der wieder Getöntes hervorragt, während doch manches etwas langweilig ist.

Zwei Gruppen stehen sich nahe: »Zeichnungen, Graphik«, in welcher die freie Vereinigung der Graphiker zu Berlin besonders erwähnt sei, und die Neunte Ausstellung des Verbandes deutscher Illustratoren, die wiederum ein gutes Stück Gegenwart vorführt. Die Techniken sind zahlreich, nicht selten mit gekünstelten Effekten. Viele Holzschnitte kommen; besonders erwähnenswert Farbenholzschnitte, angeblich aus München nach anderen Städten gelangt, wohl nicht ohne japanischen Einfluß und durch einen Zug nach größeren Formen von vornherein begünstigt. Zwei Künstler stehen hier voran: M. Geibel und M. Jacoby (von dem auch eine farbige Zeichnung »Min Hüsing« Vorzug verdient).

W. L. Arndt illustriert mit bosnischen Motiven; S. Berndt hat u. a. Holzschnitt (d. h. stets Originalholzschnitt) »Auf dem Schneefelde«; R. Bloos hat Radierungen; A. Desclabissac illustriert mit jenaischen Motiven in einfachstem Helldunkel; eine helldunkle Radierung »Hausandacht« dürfte das Beste von dem überhaupt hervorragenden H. Eickmann sein. O. H. Engel illustriert in trefflicher Weise, wenn auch nicht religiös tief, eine »Heilige Nacht«, F. Geyer ein »Stadttor«, R. Grohmann »St. Germain d'Auxerrois«; E. Heilemann bringt Illustrationen aus den »Lustigen«; B. Héroux lithographiert Märchenbilder; P. Herrmann bringt verschiedene graphische Werke; G. Jahn hat ein bedeutendes Triptychon »Verlorenes Paradies« und erfolgreiches andere in Radierung und getönter Zeichnung. F. Juettner aquarelliert ein interessantes Landschaftsstück mit Gedenkkreuz »Am Wege«, abgesehen von Aquarellen mit Buntstift, und illustriert Sneewittchen usw.; G. Kampmann hat eine Lithographie »Morgenduft«; C. Kappstein benützt in erfolgreicher Weise Steinschabung und Algraphie; L. Kayser radiert Landschaftliches. Wertvolle Radierungen nach neueren Franzosen, zumal mit Eingehen auf die Eigenart Corots, gibt F. Krostewitz; durch Illustrationen zu Frau Holle bringt sich F. Kunz in angenehme Erinnerung; Originalradierungen in besonderen Drucken, mit venezianischen Motiven usw., zeigt S. Laboschin; dem Rübezahl (auch am Galgen) huldigen Illustrationen von G. Leberecht; H. Lefler und J. Urban illustrieren »Marienkind« (Mainz bei J. Scholz), woran wir die Erwähnung einer anderen Marienkind-Illustration P. V. Mohns anschließen. Von A. Liebmann wirkt die Aquatinta »Würmmühle« wie Aquarell; die Aquarelle und farbigen Tuschzeichnungen von F. Lissmann, Vögel darstellend, finden verdienten Erfolg; S. Lucius illustriert mit geschickter Darstellung von Dämmerung und fahlem Licht und duftigem Schatten, zumal »Im Paradies«.

Weitere Aufzählung verdienen: von J. Martini Illustration »Die Jagd nach dem Glück«; von A Metzeroth ein Zyklus phantastischer Federzeichnungen; von C. F. Morawe eine hervorragende Illustration »Das Kloster«, bei der nur die gar strenge Einheitlichkeit der Zeichnung merkwürdig wirkt; von F. Müller-Münster Illustrationen ähnlich wie von Fidus, doch wohl bedeutender; von A. Münzer mehrfache Märchenillustrationen; von H. Neumann unter anderen Holzschnitten eine »Winternacht«, ein Grabkreuz im Schnee eindrucksvoll darstellend; von A. Pfitzner farbige Zeichnungen in bescheidener Art, z. B. »Das Pfarrhaus«; von O. F. Probst radierte Stadtbilder. Als feiner Künstler ist uns O. Protzen bereits aufgefallen; jetzt sehen wir Landschaften in Schabkunst und eine, die mit der punktierenden Roulette hergestellt ist. Sodann erwähnen wir: von E. Quaglio eine landschaftliche Radierung; von A Rothang Illustrationen, reich an Darstellung des Hellen usw., unter denen »Germanisches Opfer« genannt sei; von R. Rucktäschel eine radierte Dünenlandschaft; von J. Schütze-Schur farbige Zeichnung und Lithographie; von D. Staschus erfolgreiche Holzschnitte; von K. Storch eine gut helldunkle Illustration »Angler unter der alten Holzbrücke«; von R. Stumpf Bildnisradierungen usw.; P. G. Vowe ein interessantes Exlibris, darstellend den Tod mit Kranz und Kerze. Schließlich war ein merk-

würdiger Wettbewerb der »Illustrierten Zeitung« zu sehen, Thema: »Ein Großstadtbild«. Die Lösungen zeigen, obschon sie hauptsächlich Interesse am Sujet verraten, doch auch interessante Verschiedenheiten der Auffassung.

Kunstgewerbe war nur nebenbei vertreten. Die Raumausstattung kam von B. Möhring und R. Wille; letzterer brachte auch mehreres Einzelne, darunter Haarkämme. Mit ähnlichem Gold- und Silberwerk leistete W. L. v. Cranach wohl das bedeutendste dieser Abteilung; woran sich das »polyglyptische« indische Märchen von M. Wiese anschließt, das uns bereits begegnet ist. Besonderen Anklang fanden Beiträge zur modernen Druck- und Buchkunst, zumal von dem aus fünf Personen bestehenden Bergischen Ring in Barmen-Elberfeld von R. Engels und von E. R. Weiß. Die Batiks von den beiden Fleischer-Wiemanns konnten auch hier mit Freude begrüßt werden. Nennen wir noch einen Wandteppich von M. Grashorn, dann Fächer von der dafür bereits wohlangesehenen M. Erler, weiterhin Korbmöbel von E. Oppler-Legband, so haben wir wohl das Wichtigste genannt; die Wohnzimmer von H. Becherer stören doch durch viel vergebliches Formenaufgebot.

Die Architektur war diesmal noch weniger wie sonst begünstigt; und mit Recht wurde schon mehrmals die Aufwendung größerer Summen für diese Ausstellungsteile gefordert. Dazu kommt, daß die Architekten durch die ernsten Anforderungen ihres Faches und Berufes mehr als andere Künstler von Leichtfertigkeiten abgehalten werden, sodaß in dieser Abteilung auch diesmal eine größere Auswahl zu nennen sein würde, als in manch anderen. — Weltliches, zumal Wohnungsbau, stand voran.

Unter dem, was sich uns zur Auswahl aufdrängte, verzeichnen wir von Religiösem: F. Gottlobs Ideenskizze »Erbbegräbnis«; O. Günther-Naumburgs »Inneres der Kirche in Amorbach« (und »Rothenburger Rathausportal«); die neuen Kirchen von M. Hasak, die Gotik in wertvoller Weise bereichernd; die »Frankfurter Synagoge« von Jürgensen und Bachmann; die besonders schönen Architekturstudien über den Breslauer Johannesdom E. v. Rechenbergs; und von F. Schwechten (dessen neuromanisches »Residenschloß in Posen« noch wertvoller sein dürfte) die »Rixdorfer Kirche«.

MUSEUMSVEREIN AACHEN

Der Beginn des Jahres 1907 brachte neben anderen ausgestellten Gegenständen hauptsächlich zwei große Nachlaßausstellungen von den unlängst verstorbenen Künstlern: Bildhauer Professor K. Krauß-Aachen und Kunstmaler Professor A. Baur-Düsseldorf.

Karl Krauß war am 14. Mai 1859 zu München geboren und erhielt seine Ausbildung in der Münchner Kunstgewerbeschule durch den Bildhauer Professor Anton Heß, der auf die Befähigung des Knaben aufmerksam geworden war und die anfängliche Abneigung des Vaters gegen diesen Beruf zu besiegen wußte. Als Gehilfe in dem Privatatelier von Prof. Heß verblieb dann Krauß bis zum Jahre 1888, in dem er einem Ruf nach Aachen als Professor für Modellieren an die dortige technische Hochschule folgte. Dabei bestand das freundschaftliche Verhältnis des früheren Schülers mit dem stets verehrten Lehrer fort, bis Krauß durch ein tückisches Halsleiden mitten aus seiner Tätigkeit hinweggerafft wurde (30. November 1906). Der durch sein gerades, herzlich sich gebendes Wesen beliebte Künstler hat sich mit seiner jahrelangen Tätigkeit am hiesigen Orte, von der zirka 30 Standfiguren und Reliefs am Rathause, der Baakauv-Brunnen, Figuren und Reliefs an verschiedenen Gebäuden, Grabmälern etc. zeugen, ein schönes, bleibendes Angedenken geschaffen. Es ist daher interessant für einen Überblick über sein Schaffen, daß die Hauptwerke seines künstlerischen Nachlasses im Suermondt-Museum weiteren Kreisen zugänglich gemacht worden sind.

Zunächst fesselt hier eine Reihe von Skizzen und Originalmodellen zu ausgeführten Werken. Neben dem Modell der Christusfigur, der Apostel und Evangelisten an der Christuskirche mit ihrer großzügigen Auffassung sind verschiedene allegorische Figuren von Bauten in Aachen, sowie die der Fassade des Dürener Museums zu sehen. Bald treten sie in klassischem Faltenwurf antiker Gewandung, bald in der intim wirkenden mittelalterlichen Tracht auf, wie dies bei dem als Schmied symbolisierten Fleiß und der als Hausfrau mit dem Spinnrocken dargestellten Arbeitsamkeit der Fall ist. In ähnlicher Weise kleidete er auch die Halbfiguren des Richters und der züchtigen Hausfrau, »Gesetz und Sitte«, in gotische Gewandung. Oder er gibt einen heiligen Michael in mittelalterlicher Rüstung, der siegreich den am Boden sich windenden Drachen bekämpft; die Gruppe war zu einem gegebenen Postament am Altan der neuen Rathauspartie gedacht, kam jedoch nicht zur Ausführung. Naturgemäß hat Krauß in seiner langjährigen Tätigkeit hier manches schöne Grabmal geschaffen, und so sind auch hier mancherlei Skizzen und Entwürfe dazu vorhanden. Gern verwendet er liebliche Putti, die in anmutigen Gruppen das Grab mit Girlanden kränzen und mit Blumen bestreuen. Vor allem ist ein Monument mit einem von einem weiten Gewand umhüllten Engel voll herber, keuscher Schönheit.

Seine Hauptstärke lag jedoch auf dem Gebiet der Porträtskulptur. Meisterhaft verstand er es, die Persönlichkeit des Dargestellten in ihren wesentlichen Zügen festzuhalten und so den Eindruck großer Natürlichkeit hervorzurufen. In weiten Kreisen bekannt geworden ist seine Büste Sr. Majestät Kaiser Wilhelms II., die von der Firma von Gladenbeck in Bronze reproduziert wird und sich durch lebenswahre Auffassung auszeichnet. Sehr sympathisch berührt auch ein Porträtrelief von Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII. in der liebevollen sprechenden Wiedergabe der Züge des Verewigten. Moltkes und Bismarcks markante Köpfe reizten den Künstler zu vielfacher Darstellung, von denen verschiedene Proben zu sehen sind. Auch von einer Reihe von Männern, denen er persönlich nahe stand, hat Krauß die Züge festgehalten. Unter den zahlreich ausgestellten Porträts dieser Kategorie sei besonders auf eine Bronzebüste des † Geheimrat Professor Heinzerling hingewiesen. Auch die humorvolle Ader des Verstorbenen kommt in einer Variante zu Baakauv-Brunnen u. a. m. zum Durchbruch.

Alles in allem Werke eines gottbegnadeten Talentes, dem leider zu früh ein Ziel gesetzt wurde.

Professor Albert Baur, der am 13. Juli 1835 zu Aachen geboren wurde, hatte gleichfalls anfänglich die Abneigung des Vaters gegen die Künstlerlaufbahn zu erfahren, zu der ihn ein unwiderstehlicher Drang zog, der ihn auch schließlich mit seinem Entschluß durchdringen ließ. Nachdem schon in der Jugend die Fresken Alfred Rethels im Kaisersaale auf ihn mächtig gewirkt hatten, genoß er den Unterricht von Karl Sohn und Joseph Kehren in Düsseldorf; kurze Zeit war er noch bei Moritz von Schwind in München. Unter diesen Einflüssen bildete sich Baurs Eigenart immer harmonischer und zielbewußter aus und äußerte sich in fruchtbarem Schaffen. Der Vorzug seiner Kunst besteht sowohl in der wirkungsvollen Komposition, die abgerundet ist und das Auge klar auf das Wesentliche des Vorgangs hinlenkt, als in einer sorgfältig abgewogenen Farbenstimmung. Hinter der äußeren Form tritt jedoch der seelische Ausdruck nicht zurück, über allen seinen Schöpfungen liegt ein idealer Zug. Die Innigkeit seiner Empfindung tritt

besonders da hervor, wo er das Leben der ersten Christen schildert. Von den ausgestellten Bildern dieses Kreises sind bewundernswert die in gelähmter Trauer das Grab Christi umstehenden heiligen Frauen, die ergreifende Kerkerszene »Vergib uns unsere Schuld« und die bekannte »Tochter des Märtyrers«, die in der feinen Charakterisierung der Figuren so glänzend wirkt.

Von Entwürfen zu Wandgemälden sind eine große Anzahl vorhanden. So der zu einem jüngsten Gericht für das Justizgebäude in Elberfeld, andere für das Textilmuseum in Krefeld, das Düsseldorfer Rathaus, den Gürzenich in Köln u. a. m. Für Aachen besonders interessant sind natürlich die Entwürfe zu den beiden Fresken im Treppenhause des Rathauses, durch die der Künstler sich ein ehrendes Denkmal in der Vaterstadt gesetzt hat. Daß zu der wahrheitsgetreuen Schilderung historischer Vorgänge bei allem Geschick ein sorgfältiges Detailstudium nötig ist, lassen die stattliche Reihe von Skizzen und Studienblättern erkennen. Zugleich legen sie Zeugnis von der Gewissenhaftigkeit des Künstlers in dieser Beziehung ab. Ein vornehm gehaltenes Selbstporträt sei hier noch angeführt.

So hat sich Baur in der Geschichte der Düsseldorfer Kunst — er war nur zwischenherein auf zwei Jahre an der Akademie in Weimar als Professor tätig gewesen — einen Ehrenplatz erworben, der ihm auch bleibt, nachdem ihm am 7. Mai 1906 der Tod den Pinsel entrissen hat. Beide Kollektionen fanden von seiten des Publikums großen Anklang und boten verschiedenen Besuchern Anlaß zur Erwerbung eines Andenkens an die verstorbenen Meister. — Standen die obigen Werke im Vordergrunde des Interesses, so war sonst noch manches interessante Kunstwerk ausgestellt. Es seien nur kurz die flotten Stilleben von Fräulein B. von Waldthausen (Aachen), die vielversprechenden Landschaften eines Anfängers, Herrn H. Bolz (Düsseldorf) und die großzügigen Gemälde von Frl. Hilde Weigelt (München) erwähnt. Die französische Kunst ist durch eine Kollektion farbiger Radierungen von J. P. Raffaëlli und durch eine reichhaltige Kollektion Aquarelle der »Société internationale des aquarellistes« vertreten, die ganz brillante Leistungen in künstlerischer und technischer Qualität aufweist. V.

AUS DEM MÜNCHENER KUNSTVEREIN

Die alte Gepflogenheit, alljährlich die im Laufe des Jahres aus Staatsmitteln erworbenen Kunstwerke noch einmal in dem Kunstverein der staunenden Mitwelt vorzuführen, ehe sie in den öffentlichen Galerien verschwinden, hat sein Gutes und Lehrreiches. Einmal lernt man einsehen, daß mit dem Ankauf von Bildern und Bildchen wenig der Kunst als solcher genützt wird und dann, daß der Geschmack, der die Ankäufe leitet, sehr der Mode unterworfen ist. Die augenblicklich maßgebende Richtung und Majorität trägt den Gewinn davon, aber nicht die Kunst. Welch rapiden Wandlungen die Schätzung einer Kunstrichtung, ja eines einzelnen Meisters unterworfen ist, weiß nur derjenige, welcher sich eingehend mit der Kunst vergangener Zeiten beschäftigt, und er versteht auch, weshalb sich selbst einsichtsvolle Künstler nicht freimachen konnten von der allgemeinen Richtung des Tagesgeschmackes. Zu viele Dinge trüben da den Blick, zu stark spricht bei den Ankäufen die Richtung und die Persönlichkeit des Schaffenden mit, von Kompromissen gar nicht zu reden. So werden unsere Nachkommen sich mit manchen Werken wider ihren Willen abzufinden haben, mit denen nun bald ganze Kabinette und Säle eingerichtet werden müssen. Weshalb man von Ad. Münzer, der im vorigen Jahre schon mit einem besseren in der Siegeshalle einzog, wieder ein großes Gemälde erwarb, ist unerfindlich und so könnte man noch mehr Namen nennen. Einen glücklichen Griff bedeuten die Werke von Toni Stadler, Karl Becker, R. Frank, Karl Lippold. Von den Werken der Genossenschaftskünstler sah man blutwenig. Warum greift man hier nicht besser zu? Wohl nur deshalb, um nach einigen Dezennien aus einer »Retrospektiven« alsdann die Bilder um das drei- bis zehnfache teurer zu kaufen. In diesem Jahre konnten bereits 13 Werke toter Meister, die zum Teil aus der bayerischen Kunstausstellung von 1800 bis 1850 gekauft wurden, ihre Auferstehung feiern. Es ist ja erfreulich, wenn Meister wie Rottmann, Aug. Seidel, Dillis, Feuerbach jetzt wieder geschätzt werden, um fehlende Lücken auszufüllen, aber die Lebenden haben ein größeres Recht.

An plastische Werke für die Glyptothek hat man kaum gedacht und doch wäre so manches Werk festzuhalten, das nicht allein seine Daseinsberechtigung auf den Friedhöfen besitzt, wie z. B. es die feinsinnigen Reliefs H. Waderes beweisen,[1] die zugleich mit den Staatsankäufen ausgestellt waren. Dieses Meisters Frauengestalten sind von tiefbeseelter Auffassung, ob sie wie am Grabe des unvergeßlichen N. Gysis in edlen graziösen Formen Trauer zum Ausdrucke bringen oder in feierlich gemessener Bewegung dahinschreiten. Gegenüber solchen Kunstwerken, die veredelnd auf den Beschauer einwirken, erscheinen die Malereien M. Feldbauers als derbe Alltagstypen, die keine höheren Empfindungen auszulösen vermögen. Dazu trägt die flüchtige Technik das ihrige bei. Schlichte, ehrliche Leistungen, die überall äußere und innerliche Fortschritte zeigten, waren die intim durchgebildete Studie von Chr. Baer, namentlich ragten die entzückenden Gartenpartien hervor. Auch C. Wuttkes »Königsgräbertal« zeigte einen großen Fortschritt seiner Kunst in der kräftigen Modellierung und in den feinen Tonvaleurs. Dasselbe gilt von F. Maekers großzügigem Birkenbild. Ins rätselhafte und symbolische Gebiet führte M. Brandenburg die andächtigen Beschauer. Einige seiner Arbeiten in umfangreichen Dimensionen begrüßte man als alte Bekannte, wie das Werk: »Menschen unter der Wolke«. Aber auch jetzt, nach einer längeren Zeitperiode, wird diese sonderbare Phantasieschöpfung nicht verständlicher. Man achtet das Können an einigen Stellen, sonst aber lassen diese Dinge kalt, da sie zu viel Gemachtes enthalten und die Hauptwirkung auf Effekt berechnet ist.

J. Haunstetters Landschaftsstudien zeugten von einer einfach schlichten Naturbeobachtung, die auf keine großen Kunstansprüche hinausgeht, aber trotzdem fesseln kann. Pitzners Motive aus dem bayerischen Gebirge beweisen auch auf diesem Gebiet sein sicheres Können, wie denn auch W. Ziegler, der vielseitige Radierer und Problematiker sich auf den Bahnen steter Weiterentwicklung bewegt. Ein Künstler, der noch die alten Traditionen Münchener Kunst bewahrt und auch heute im Trubel der Sensationsstücke sich selber treu bleibt, ist Ph. Röth. Seine anspruchslosen Bilder, Zeichnungen und Studien nehmen keinen Teil an den rein äußerlichen Effekthaschereien, wie sie der Alltag auf den Markt wirft, sie sind dafür durchaus echt in ihrer Schlichtheit und dem geraden Sinn. Ja man freut sich, wieder einmal einem Meister zu begegnen, der die Bäume nicht mit zwei oder drei Pinselzügen kühn und wagemutig hinstreicht, sondern in liebevollem Versenken sich der Natur nähert und eine Eiche, eine Buche, eine Linde, nicht als Baum allein wiedergibt, sondern auch ihre charakteristischen Merkmale mitempfindet. Von diesem Meister bis zu Freiherrn von Habermann liegt eine ganze Welt der modernen Entwicklung. Dort minutiöse, liebevolle Detailarbeit, hier das ganze Raffinement einer kapriziösen Technik des haut-goût des modernsten Geschmackes. Im Porträt gelingen Habermann am besten die Damen und unter diesen wieder die weniger un-

schuldsvollen, pikant, geistreich-kokett, müde, matt, fast bis zum Ornament aufgelöst. Diesem Künstler gegenüber erscheint Alb. Schröder als der steife, etwas ungelenke, biedere Maler, der schlicht und recht seine Bildnisse heruntermalt. Besser als die Porträts sind seine Interieurs, die von Sonne und Licht durchfluteten Säle und Zimmer, manche von poetischem Reize.

Den vollen Zauber sommerlicher Heiterkeit, herbstlicher Farbigkeit, sei es im Hochwald, auf der Heide, oder endlich am Ufer seines geliebten Chiemsees, entfaltete J. Wopfner in der großen Fülle seiner Landschaften und Studien, welche unter dem vielen Banalen und Alltäglichen das Auge wohltuend erfrischte. Wohl keiner hat den Charakter jener eigenartigen Gegend des Chiemgaus mit seinen dahinziehenden hellgeballten Wolken, den freundlichen Häuschen mit zierlichen Blumengärten und dem weiten Blick über das bayerische Meer so poesievoll und zugleich so anmutig, ohne Süßigkeit, geschildert wie unser Meister. Die kernige Technik, das ernste Erfassen jedes Themas liegt schon in der Natur des Meisters begründet und manchmal will es dünken, als schleiche trotz aller Heiterkeit jene melancholische Weise hinein, welche die feierliche Stille und abgeklärte Ruhe erhöht und zugleich so echt deutsch ist. In all diese köstlichen Bilder, die zum Beschreiben fast zu einfach scheinen, trägt er jene Elemente der Landschaft hinein, welche die Menschenseele bewegt als Gleichnis ihrer eigenen Seelenstimmungen. Wopfner als reiner Landschaftsmaler versteht aber auch die Menschen seiner Landschaft und mit zielsicherer Hand setzt er sie dorthin, wohin sie gehören, gleichsam als die zugehörenden Teile eines großen Organismus. Wenigen wird die kleine Madonna des Meisters aufgefallen sein, wie sie auf Wolken schwebend, die Krone auf dem Haupte, mit dem Jesuskinde auf die Erde herabzusteigen im Begriffe ist. Eine sinnige Idee, die auch in technischer Weise in überaus zarter Art gelöst ist.

Unter den reichen Darbietungen, die den Schluß des Jahres bildeten, verdienen noch besonderer Erwähnung die Kollektion kräftig modellierter Bildnisse von R. Wimmer, die hervorragenden Radierungen W. Rohrs, welche einen ganzen Saal füllten und die von einer energischen und zielsicheren Hand nur Rühmenswertes berichten. Zwei sonderbare Märchenbilder von C. Strathmann bewegten sich in denselben Gleisen wie sie von diesem kapriziösen Künstler bekannt sind. Die bunten Gewänder enthalten wieder eine so reiche Überfülle ornamentaler Details, daß man in unserer Zeit ökonomischer Minuteneinteilung glauben möchte, nur ein Unbeschäftigter könne sich mit solch zweckloser Musterzeichnung abmühen. Franz Wolter

AUS DEM KARLSRUHER KUNSTVEREIN

Winter 1906/7

Daß in unseren Kunstvereinen nicht die Höhepunkte des modernen Kunstlebens liegen, ist eine anerkannte Tatsache Wie wäre es auch anders möglich bei vierzehntätigem Wechsel! Gar viel Dilettantismus fristet in den Sälen und Sälchen sein Dasein; manche Malerin, die ein paar Monate die Akademie besucht hat, wagt es, hier das Porträt einer »Freundin« auszustellen in der stillen Hoffnung auf einige schmeichelnde Worte der Lokalpresse, aber auch mancher tritt hier zum ersten Male vor die Öffentlichkeit, dem die Kunst Lebensberuf und eine günstige Kritik Bedingung zur Existenz ist. Deshalb liegt auch über den Kunstvereinsausstellungen ein ganz eigener, intim persönlicher Reiz, der den großen Expositionen abgeht. Die Zeiten, wo kleine Cliquen die Vereine regierten, sind ja hoffentlich vorbei.

In einem kleineren Kunstzentrum, wie es Karlsruhe ist, nehmen natürlich die Akademielehrer mit ihren Schülern die ersten Plätze ein. Auch im Kunstverein, obgleich sie ihn sonst gern als »Salon der Refüsierten« bezeichnen. Im heurigen Winter hatten sie sich auch wieder ziemlich vollzählig eingestellt. Als erster erschien Prof. M. Roman mit einigen architektonischen Guaschestudien. Er hängt noch der alten Methode an, die auch Skizzen die sorgfältige Ausführung nicht versagt. Sicher hat die schlampige Skizzierwut, wie sie in den neunziger Jahren in München auf den Damm gebracht wurde, viel dazu beigetragen, bei den geringeren Talenten die Verflachung und Selbsttäuschung zu fördern. Jetzt ist ja wieder, man darf wohl sagen glücklicherweise, eine rückläufige Bewegung eingetreten. Stilleben, Obst- und Blumenstücke, die so lange als Domänen dilettantischer Malerinnenschulen galten, weil sie eine subtile Ausführung fordern, sind wieder »Mode«; auch in unserem hiesigen Kunstverein waren diesen Winter solche Werke männlicher Urheberschaft zu bewundern. Freilich, Selbstzweck dürfen solche Sächelchen niemals werden, sonst haben wir in Kürze die schönste Nippeskunst; aber als wirksame Erziehungsmittel zur künstlerischen Gewissenhaftigkeit namentlich für Porträtmaler sind sie hoch anzuschlagen. — Daß auf dem Gebiete der Porträtmalerei viel, sehr viel im Argen liegt, ist eine Behauptung, die gewiß von mancher Seite bestritten werden dürfte. Und dennoch ist es so. Was da Jahr für Jahr auf die Ausstellungen herumgeschickt wird, sind größtenteils farbige Photographien und nicht mehr. Ausnahmen gibt es natürlich auch. So können wir uns z. B. nur freuen, daß Samberger und Thoma, Liebermann und Trübner sich auch auf diesem Gebiet betätigen; freilich retten können auch sie den Ruf der modernen Porträtmalerei nicht. Was aber die große Masse der Porträtisten leistet, das lehrt am besten ein Gang durch die Kunstvereine. Es ist ja auch nur zu begreiflich, daß der Herr Geheimrat X oder der Bankier Y und das Fräulein Z nichts dagegen einzuwenden haben, daß ihre Konterfeis ein paar Wochen ausgestellt werden. Nachdem sie sich's 400, 500 und 600 M. haben kosten lassen, sollen nur die Gevattern ihren »Kunstsinn« gebührend bewundern! Dem Maler natürlich ist die Ausstellung seines Bildes eine billige Reklame: manus manum lavat!

Im hiesigen Kunstverein waren diesen Winter eine Reihe von Porträts ausgestellt, die jedoch alle mit Ausnahme eines einzigen der eben gekennzeichneten Kategorie zuzuzählen sind. Die gewandte Technik allein, die, wo sie vorhanden, gern anerkannt wird, macht, so nötig sie an sich ist, doch den Künstler nicht aus! Wenn es vom Dichter heißt »non fit poeta, nascitur«, so gilt vom bildenden Künstler dasselbe. (Schluß folgt)

ZU UNSEREN BILDERN

Die Sonderbeilage (Mezzotinto) macht mit einem edlen Meisterwerk von Fritz von Uhde bekannt, dem Bild der heiligen drei Könige v. J. 1896. Das Original befindet sich im Besitz Seiner K. H. des Prinzen Ferdinand von Rumänien in Bukarest. Alles Nebensächliche, das sonst in Darstellungen dieses Themas einen breiten Raum einzunehmen pflegt, ist weggelassen, und, wie die Heilige Schrift uns nur von den magi, nicht aber von ihrem Gefolge berichtet, sehen wir auf dem Bilde nur drei edle, königliche Männer, die eng aneinander gedrängt durch die Nacht dahinreiten. Unaufhaltsam streben sie dem Ziele zu, geleitet von dem Stern, der über dem bereits sichtbar gewordenen Städtchen Bethlehem steht. Man sieht es ihnen an, wie ihr Herz voll ist von Dank für die wunderbare Führung und von Erwartung des neugebornen Königs, und in jedem prägt sich die Bewegtheit des Gemütes dem Alter und Tem-

perament gemäß ohne theatralische Gesten aus. Zum guten Teil beruht die packende Wirkung dieses Bildes auf dem geschlossenen Aufbau der figürlichen Gruppe, deren Vorwärtsbewegung nach links dadurch der Phantasie eindringlich gemacht wird, daß sie dem rechten Bildrand noch näher ist als dem linken und daß rechts der Ausblick durch den Wald zugedeckt ist, während sich links eine weite Perspektive öffnet. Die figürliche Gruppe und die Landschaft bilden eine sich gegenseitig stützende künstlerische Einheit. — Auf Seite 171 bieten wir eine Reproduktion des ersten derjenigen Bilder, in denen Fritz von Uhde den Heiland mit Menschen unserer Umgebung zusammenstellt; es ist die Komposition: »Lasset die Kindlein zu mir kommen« v. J. 1884, die sich in Leipzig befindet. Das Bild entstand aus dem Drange, etwas mehr geben zu wollen, als bloße Abschrift aus der Natur (Velhagen & Klasings Monatshefte, Märzheft 1907). Zu diesem Thema war der Künstler durch die Beobachtung angeregt, wie Kinder auf dem Wege den Geistlichen grüßten. Dem für die Reize einer guten Malerei geschulten Auge bietet das Gemälde einen hohen Genuß: wie das von zwei teilweise mit Vorhängen verhüllten Fenstern der Rückwand einer Bauernstube eindringende Sonnenlicht den Raum diskret und warm belebt, wie es die Figuren je nach dem Grade ihrer Bedeutung für die Gesamtwirkung von hintenher umflutet, wie die Personen den Raum ausfüllen und mit ihm zusammengehen, wie sie alle sich zu einer einzigen ruhigen Gruppe schließen und doch wieder in mehrere größere und kleinere Gruppen gegliedert sind, wie der Heiland aus seiner Umgebung herausgehoben und nach der rechten Bildseite gerückt ist und zwar gerade so, daß sein Haupt die senkrechte Linie des Fensters überschneidet, wodurch das im Halbschatten gegen helles Licht stehende Antlitz im Profil wie von einem natürlichen Glorienschein umrahmt wird, während der Körper eine große dunkle Masse bildet, wie auf diese Weise eine schematische Komposition vermieden und Christus dennoch zum malerischen wie geistigen Mittelpunkt gestempelt wird, wie das dem Heiland zunächst stehende Mädchen, das so entzückend zutraulich und doch voll ehrfürchtiger Scheu zu ihm aufblickt, von Reflexlichtern umstrahlt, sich weich und plastisch zugleich aus der Umgebung herauslöst und dabei einen wohltuenden Kontrast zur dunkel umrissenen Gestalt Christi bildet, wie die Vertiefung des Raumes herbeigeführt ist, das alles bereitet dem Beobachter einen hohen ästhetischen Genuß. Daß gleichwohl dieses Meisterwerk und die späteren von ähnlicher Auffassung ausgehenden genrehaft religiösen Werke Uhdes in manchen Kreisen Ablehnung erfuhren, hat seinen Grund nicht in banausischer Zurückgebliebenheit und nicht in dem Maler Uhde, sondern in dem innern Verhältnis des Künstlers zu diesen Themen, das man zwar nicht direkt kannte, aber fühlte und von dessen Einwirkung man eine Verwässerung der christlichen Grundlehren fürchtete. Inzwischen hat der Künstler, wie uns der oben zitierte Aufsatz in den Velhagen & Klasingschen Monatsheften und der schon lange vor jener Publikation geschriebene Aufsatz Wolters, Seite 174, berichtet, in dankenswerter Weise selbst hierüber Aufschluß gegeben: was Mißbilligung erregte, war die Loslösung der Person Christi von der »dogmatischen Religion« und die Absicht, die Person Christi nicht etwa durch malerische Mittel zu heben, sondern sie malerischen Problemen dienstbar zu machen, was doch eine Verkehrung der Kunstaufgaben bedeutet. Eine ruhige Stellungnahme zu den hier einschlägigen Werken Uhdes wurde noch erschwert durch die von anderen Kreisen besorgte aufdringliche Anpreisung gerade dieser Seite des Künstlers, welche die an der traditionellen Darstellung Christi festhaltenden Kunstfreunde als Mangel oder Gefahr empfanden. — Ganz sieghaft sind die modernen koloristischen Probleme an der Gruppe im Freien von 1899 (seine Töchter im Garten) und an dem Innenraum von 1902 (im Besitze der Neuen Pinakothek zu München) durchgeführt (Abb. S. 172 und 173).

Von ganz anderer Art, aber in seiner Weise auch ein Bedeutender, ist Karl Haider, über den wir schon wiederholt berichteten (vgl. auch Abb. S. 33 und 34 des I. Jhrg.) Die hl. Familie, Seite 169, wirkt hier nicht wie eine bloße Einkleidung eines im Vordergrund des Bildinteresses stehenden technischen Problems, sondern ist erster Zweck; dabei aber fehlt das malerische Problem keineswegs, nämlich die Darstellung des beginnenden Sonnenuntergangs an einem schönen Sommertage; die Lyrik der Farbe und des Lichtes ist ein Mittel, um das Herz des Beschauers für die Erhabenheit und reine Größe der Madonna, den edlen Linienwohlklang des Christkindes und die schlichte Würde des hl. Joseph empfänglicher zu machen.

Im Anschluß an den Mitbegründer und Führer der Münchener Secession sei auch der Begründer und das rührige Haupt der Berliner Secessionisten, Max Liebermann (geb. 1849), genannt. Zu seinen feinsten Werken zählt die Seilerbahn, Seite 175. Die Absicht, von der sich der Künstler leiten läßt, dem momentanen malerischen Gesamteindruck einer bildmäßigen Naturstimmung möglichst nahe zu kommen, spricht sich auf unserem Bild klar aus; dieses Streben bringt mit innerer Notwendigkeit die Unterdrückung der Details mit sich. Das Licht dringt durch die Schatten des Geästes der langen Allee, deren perspektivische Vertiefung unter Zuhilfenahme der Figuren der Seiler raffiniert gelöst ist; es huscht über die arbeitenden Männer und zittert auf dem Boden, ohne die kühlenden Halbschatten ringsum zu verbannen. Mit einer nahezu nüchternen Sachlichkeit ist das Porträt des bekannten Galeriedirektors Geheimrat Dr. Bode in Berlin gemalt. Das Bild lockt zu einer Vergleichung mit dem Sambergerschen Porträt des Geheimrats Dr. von Reber auf Seite 281 des ersten Jahrgangs. Wir verweisen noch auf den trefflich gemalten Biergarten Liebermanns, Seite 285 des ersten Jahrgangs.

Drei junge und vielverheißende Plastiker lernt man Seite 178—181 kennen. Das betende Mütterlein von Joseph Jost ist mit frischem Realismus von der Natur weg modelliert; innig im Ausdruck und von wohltuender Geschlossenheit ist die Darstellung des hl. Antonius mit dem Christkind von J. Blaser; von vornehmer Abgeklärtheit, die Mitte haltend zwischen einem lebhaften Wirklichkeitssinn und einer leichten Stilisierung, ist die Porträtbüste des Hochwürdigsten Herrn Bischofs Dr. Paul Wilhelm von Keppler in Rottenburg, des gewiegten Kenners und wohlwollenden Gönners der christlichen Kunst.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ergebnis des Wettbewerbes für ein Grabdenkmal des Erzbischofes Dr. Joseph von Schork im Dom zu Bamberg. Der Wortlaut des Ausschreibens ist im 5. Heft, Beil. S. V, abgedruckt. Das Preisgericht hielt seine Beratungen am 22. und 26. März ab, nachdem zum bestimmten Termin 88 Entwürfe eingelaufen waren. Man einigte sich auf die Leitsätze, daß sich ein Übergreifen der Denkmalplatte in die Mauerschräge nicht empfehle, daß sich ein halbkreisförmiger oder in Bogenlinien hervortretender oberer Abschluß nicht eigne und daß für die Ausführung ein Breitformat dem Höhenformat vorzuziehen sei. Die Schlußabstimmungen über die Preise und Belobungen ergaben durchweg Einstimmigkeit. Sehr erfreulich war die vor der Preisbestimmung erfolgte Erklärung der beiden Vertreter des Erzbischöflichen Ordinariats Bamberg, Generalvikar

Maurer und Domkapitular Dr. Senger, in Anbetracht der starken Beteiligung an der Konkurrenz und der vielen tüchtigen Entwürfe gewähre das Ordinariat zur ursprünglichen Summe von 450 M. noch einen weiteren Betrag von 150 M.; auf einstimmigen Beschluß wurden demgemäß noch der IV. und V. Preis zu 100 M. und 50 M. gebildet. Den I. Preis, bestehend in der Ausführung, erhielt Motto »21« von Bildhauer Valentin Kraus; der II. Preis (300 M.) fiel auf Motto »In Augenhöhe« von Bildhauer Ludwig Engler; der III. Preis (150 M.) wurde Motto »Ewig« von Bildhauer Valentin Kraus zuerkannt; für den IV. Preis (100 M.) wurde Motto »Warum = darum« von Bildhauer J. Bradl bestimmt und für den V. Preis (50 M.) Motto »Doppeldreieck« von Bildhauer Ph. Widmer. — Belobungen erhielten Motto »E« von Franz Cleve, »In pace« von Jak. Hofmann, »Kreuz« von Georg Wallisch.

Köln. Von den am Rheinwege beteiligten preußischen und süddeutschen Eisenbahnverwaltungen war ein Preisausschreiben zur Erlangung eines Plakates veranstaltet. Im Januar waren die 335 eingegangenen Entwürfe im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums ausgestellt. Die Preis-Jury, die sich zusammensetzte aus den Herren: Maler Willy v. Beckerath (München), Direktor Dr. Deneken (Krefeld), Hofrat Alexander Koch (Darmstadt), Prof. Max Läuger (Karlsruhe), Bernh. Pankok (Stuttgart), als Vertreter der Eisenbahnverwaltung R.-R Schmidt (Mainz), R.-R. Vogel (Straßburg), Oberbaurat Speer (Karlsruhe), Baurat Mettegang (Köln), und R.-R. v. Riesen (Köln), erkannte folgenden Entwürfen einen Preis zu: (II a, 1000 M.) Meinhard Jacoby, Grunewald b. Berlin, (II b, 1000 M.) Max Kittler, Charlottenburg, (III, 800 M.) Robert Harries, Wilmersdorf b. Berlin, (IV, 600 M) Ernst Wiemann, Garstedt, Holstein. Der Entwurf des Letztgenannten wurde zur Reproduktion angenommen. H. R.

Julius Naue, Historienmaler, starb am 14. März zu München im Alter von 74 Jahren. Er war am 17. Juli 1833 zu Cöthen geboren. In München war er Schüler Schwinds, dem er zeitlebens warme Verehrung bewahrte und dessen Gepräge seiner Kunst aufgedrückt ist. Besondere Verdienste erwarb sich Naue durch seine prähistorischen Forschungen, die ihm den Doktortitel h. c. eintrugen.

Johannes Schilling, der Schöpfer des Niederwald-Denkmals, ist erblindet; er steht im 79. Lebensjahre.

Ehrung. Die am 27. März stattgehabte Generalversammlung der Münchener Künstlergenossenschaft ernannte einstimmig folgende Herren zu Ehrenmitgliedern: Karl Albert von Baur, Franz Schmid-Breitenbach, Freiherrn von Cederström, Professor August Holmberg und Theodor Pixis.

Professur. Zum Nachfolger von W. v. Diez an der Akademie zu München wurde Angelo Jank ernannt. Der Künstler ist hauptsächlich durch seine flotten Jagd- und Reiterbilder bekannt.

Ludwig Willroider, der treffliche Meister der Landschaft, veranstaltete im März in der Galerie Heinemann eine ausgezeichnete, umfangreiche Kollektivausstellung, die Werke aus seiner Frühzeit und Arbeiten aus den letzten Jahren umfaßte und einen interessanten Einblick in seine innere Entwicklung bot.

Zur Erklärung von Raffaels Disputa. In den »Stimmen aus Maria Laach« (1907, III. Heft) veröffentlicht C. A. Kneller S J. einen sehr anregenden Aufsatz. Den Erklärern der Disputa bereitet die Papstfigur mit Buch und Palme zwischen Thomas von Aquin und Bonaventura nicht geringe Schwierigkeiten. Früher wurde sie auf Anaklet gedeutet, neuerdings auf Innocenz III., auch auf Urban IV. Kneller weist darauf hin, daß diese Deutungen nicht haltbar sind, und sieht in der Gestalt Klemens von Rom als Vertreter des Kirchenrechtes. Sodann werden die zwei Gruppen im Vordergrund des Bildes, zur äußersten Rechten und zur äußersten Linken sehr ansprechend erklärt: »Die Gruppe links bringt . . . die allmähliche Hinwendung (von der Philosphie) zur Theologie zum Ausdruck«; die Gruppe rechts sinnbildet »die humanistischen Bestrebungen des Zeitalters, die durch das Papsttum der Renaissance zum Dienste der Glaubenserkenntnis herangezogen werden«.

Die Schweizerische Kirchenzeitung, welche von dem Kanonikus und Professor A. Meyenberg herausgegeben wird, wendet bei passenden Gelegenheiten auch der christlichen Kunst ihre Aufmerksamkeit zu. Die Nummer 12 dieses Jahrganges vom 21. März enthält einen Reisebrief aus München. Der Verfasser — wohl der Herausgeber selbst — bespricht mehrere Gemälde der Neuen Pinakothek, wobei er offenen Sinn und ein vorurteilsfreies Verständnis für alles Schöne bekundet, mag es aus der Vergangenheit oder Gegenwart stammen. — Bei dieser Gelegenheit möchten wir drei Wünsche aussprechen: einmal, daß die theologischen Zeitschriften öfter ihre Spalten zeitgemäßen Besprechungen über Angelegenheiten der christlichen Kunst (nicht etwa nur der Archäologie oder Ikonographie) öffnen möchten, dann, daß die Verleger solcher Zeitschriften zugunsten des Ansehens derselben das Opfer bringen möchten, auf kunstschädigende Inserate von Geschäften für Herstellung von Gegenständen christlicher Kunst zu verzichten, und drittens hätten wir den Wunsch, daß der Klerus prinzipiell auf Inserate der bezeichneten Art nicht achten möchte. Nicht besser als direkte Inserate von Geschäften sind die in Zeitungen lancierten empfehlenden Besprechungen über Arbeiten, die von solchen Firmen für Kirchen ausgeführt wurden.

Rudolphe Julian. Der bekannte Porträtmaler Rudolphe Julian ist am 12. Februar d. J. in Paris im Alter von 66 Jahren gestorben. Seinen — mit Berechtigung kann man sagen — Weltruf verdankte er der von ihm gegründeten Schule in Paris, in welcher er eine große Anzahl von Schülern beherbergte, die in seinen Ateliers Ausbildung und Anregung durch ihn selbst und durch seine Professoren erhielten. Es gibt wohl im Auslande wenige Künstler, die nicht während ihrer Studienzeit in Paris die Schülerateliers von Rudolphe Julian besucht hätten. Besonders waren es die Amerikaner, die zu den eifrigsten Schülern Julians gehörten.

Wien. K. H.

Preiszuerkennung. Der von weiland Nikolaus Dumba gestiftete Künstlerpreis von je 720 K. wurde von seiten der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens dem Maler Max Suppantschitsch für sein Ölgemälde »Vom Wald- und Wiesengürtel« (Kat.-Nr. 219), und dem Maler W. V. Krausz für sein Ölgemälde »Porträt« (Kat.-Nr. 238) zuerkannt. Weiters wurde der von der Schützengilde der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens gestiftete Schützen-Jubiläumspreis per 400 K. dem Radierer Alfred Coßmann für seine ausgestellten Werke verliehen. Sämtliche Werke der genannten Künstler sind der XXXIV. Jahresausstellung einverleibt.

Wien. K. H.

Bücher- und Zeitschriftenschau im nächsten Heft.

Redaktionsschluß: 12. April.

BERLINER SECESSION 1906

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee.

Die elfte Ausstellung der Berliner Secession war die Jahresausstellung von 1906, die zwölfte galt den zeichnenden Künsten und fand Dezember 1906 statt. Wenn wir nun diese gleich an jene berichtend anschließen, so stimmt dies mit unserer Ansicht von dem graphischen Charakter der modernsten Malerei zusammen. Allerdings hat jene secessionistische Schwarzweiß-Ausstellung keine so entwickelte Farbengraphik gebracht, wie wir sie von der »Großen« berichten können; vielmehr war hier die Graphik fast nur Malerskizze und kam über das Zeichnen und Radieren, etwa noch über das Lithographieren kaum hinaus. Auch in jener Jahresausstellung fehlte die Graphik insofern, als nur wenige Zeichnungen und dergleichen vorhanden, diese nicht aber eigens katalogisiert waren.

Die Jahresausstellung wurde mit der üblichen Rede Liebermanns eingeleitet; Gedankengänge bekannt. Nicht zu vergessen, daß trotz alles Rühmens von freier artistischer Individualität doch einseitige Tendenzen keineswegs fehlten. Für Zuziehung von Älterem, sogar aus Sammlungen, war Sorge getragen; ob auch für die Vertretung der den Führern nachrückenden, eigentlichen Jugend? — Die Berliner überwogen, die Münchener waren zahlreich, die Ausländer wiederum zugezogen, doch kaum über Frankreich und Belgien hinaus. Besondere Gruppen traten, wenn von französischem und deutschem Neoimpressionismus abgesehen wird, nicht besonders hervor; und eine Gesellschaft, wie die der Worpsweder, mußte erst lange nachher eine Sonderausstellung bei Gurlitt bekommen, um sich wieder in neuer Bedeutung entfalten zu können.

Ging man mit dem gewöhnlichen Ausstellungsschritte durch die Säle, so konnte man recht üble Eindrücke bekommen: dem vorhandenen Guten schadete das viele Abschreckende sehr. Wir glauben, dieses nicht besser charakterisieren zu können, als durch einen Hinweis auf die Rolle des Sportes im modernsten Kulturleben; ihm ist in unserem Secessionismus ein Seitenstück erwachsen. Wie es dort Sporte der Luft und des Lichtes, des Kostümes und der Phantasie, der Raffiniertheit und der Roheit gibt, so auch hier: die einzelnen Werke unterscheiden sich voneinander am ehesten dadurch, daß die einen als Luftsport, die anderen als Lichtsport, weiterhin andere als Kostümsport und Phantasiesport, als Klexsport und Impressionssport und wieder andere als anderer Sport aufgefaßt werden können. Ehe wir darüber nähere Andeutungen machen, sei vorangestellt, was dessen würdig scheint.

Innerhalb der gegenwärtigen Weise und mit merklicher Einwirkung der Graphik scheint uns der glücklichste Fund auf der Ausstellung W. Kandinsky zu sein (als sein Aufenthalt ist erst Rapallo, dann Sèvres angegeben). Er hat mit seiner, durch Erinnerung an farbige Holzschnitte nur unvollkommen gekennzeichneten »Ankunft der Kaufleute« ein erfolgreiches Gemälde gegeben, dessen Sprache vielleicht die eigenartigste der Ausstellung ist. Ein Gartenbild mit zwei Frauen, »Die Rosen«, ist interessant als Beispiel für die Malweise mit Flecken. Nach einer vorübergehenden Serienausstellung bei Wertheim, die ihm den Ruf eines gut dekorativ wirkenden Farbenkünstlers eintrug, war er in jener Schwarzweiß-Ausstellung durch zahlreiche Zeichnungen und Holzschnitte vertreten. Daß in der letztgenannten Gattung die Fläche ihr besonderes Recht hat, wissen wir; aber Kandinskys »Im Sommer«, übertreibt dies zur Flächenspielerei. Ein anderer Holzschnitt, »Winter«, erinnert, wie so viele moderne Graphiken, namentlich aus der Plakatkunst, an die unserem Auge nach kräftigen Lichteindrücken kommenden, negativen Nachbilder.

Als zweite Merkwürdigkeit der secessionistischen Jahresausstellung läßt sich eine Reihe von Gemälden des 1899 jung gestorbenen Belgiers H. I. E. Evenepoel betrachten. Viel Lob strömt ihm zu, namentlich ob seiner Kinderbilder; mit Recht werden ihm eine vernünftige Mitte zwischen den Extremen, Ruhe und Reife nachgesagt. Jedenfalls scheinen uns seine Porträts (oder Unporträts?) nicht an seine Straßenbilder und dergleichen mit ihren sprechenden Ausblicken und Stimmungen heranzureichen; und ein am Thema erglühendes Gemüt ist auch ihm nicht anzumerken.

Noch heben wir als günstige Ausstellungsstücke hervor: die Vagabundenbilder von H. Baluschek, scharf charakteristisch angelegt, manchmal doch etwas absichtlich; die Gebirgslandschaften von K. Haider zum soundsovielten Male und immer wieder; »Das Begräbnis« von J. Israels; »Das pflügende Pferd« L. v. Kalckreuths mit eigentümlichem Licht in der großlinigen Landschaft; einen Strand und einen Bettler von E. Manet, auch bei konservativerem Geschmack wohlgefällig; von A. Oberländers »Im Paradiese« nicht erst zu sprechen oder zu schwärmen. Erfreuen konnten uns auch: der bekannte Halligkünstler J. Alberts; ein sorgfältig und reich gearbeiteter Akt von J. Block; der mit Recht Aufsehen machende Hiob und manches andere von M. Brandenburg; großzügige Dachauerbilder L. Dills; Radierungen usw. von K. Kollwitz, deren Zeichnungsstudien in jener Schwarzweiß-Ausstellung wieder besonders beachtenswert sind; ein geschickt angelegtes Stilleben von G. Mosson; ein noch meisterlicher hingestelltes Familienbild des durch seine kunstgewerbliche Tätigkeit bekannteren B. Pankok, dessen Landschaften uns allerdings von zweifelhaftem Werte zu sein schienen; ein von gutem Können zeugendes Interieur F. Rheins; ein interessanter »Hoher (Hochzeits-) Morgen« von G. Sauter; ein Aquarell unseres fast schon ständigen Ausstellungsgastes C. Somoff; ein Interieur von M. A. Stremel; ein Stilleben von L. Stutz; von H. Thoma eine sprechende Landschaft und ein unvermeidlicher »Säemann«, neben welchem die Behandlung dieses Motives durch H. Nauen nicht eben geistig hoch steht (vom letzteren gab es in der Schwarzweiß-Ausstellung Zeichnungen mit geschickter Einheitlichkeit und eine duftige Radierung). In beiden Ausstellungen konnte man sich bei H. v. Volkmann, der als vielseitiger Landschafter und Graphiker wohl angesehen ist, sozusagen erholen. Endlich seien noch ebenfalls aus beiden Ausstellungen die geschickten Zeichner J. Wolfthorn und besonders H. Zille genannt.

Mit Religiösem gibt man sich hier ab, soweit es Virtuositäten des Lichtsportes und dergleichen ermöglicht. Wenn F. v. Stucks »Christus im Grabe« als das beste derartige Bild jener Jahresausstellung gerühmt wird: wie soll man neben diesem Effektstücke die übrigen beurteilen? Weitaus reichhaltiger ist allerdings die Kreuzabnahme von L. Corinth, doch eine ebenso interessante Sammlung zeichnerischer Kunststückchen, wie eine Verkennung gerade dieses Motives. Ins Derbe geht desselben Malers »Aus der Kindheit des Zeus«. Ähnliches verrät sich auch in einem Bilde seiner Schülerin und Gattin C. Berend »Mütterlichkeit«, dem man trotz des Unannehmbaren eine gewisse Größe nicht absprechen kann; und in der Schwarzweiß-Ausstellung sind die Zeichnungen und Radierungen Corinths beachtenswert.

Die willkürlichste Behandlung eines religiösen Stoffes ist aber wohl die für Europäer nicht erträgliche »Geburt Christi« von P. Gauguin †, die seinerzeit auch auf der christlichen Kunstausstellung in Wien zu sehen war. Wohltuend wirkt dagegen der Franzose M. Denis: strömt aus seinem »Dreikönigsbild« und seiner »Anbetung

des Christuskindes« zwar nicht die erwartete Glut, so sind es doch würdige Werke, mit einer starken Kunst der leuchtenden Farben; ein archaistischer Zug vereinigt sich mit einer Neigung zum Farbensport, von dem z. B. das Orange seiner »Weinlaube« zeugt. Die Ruhe auf der »Flucht« von W. Altheim, in Graubraun gehalten, verdient Erwähnung, obwohl das Kind wenig von dem damit gemeinten Kinde hat. Nennen wir noch die drei alten Frauen, die von E. Bischoff-Culm als »Auf dem Wege zur Kirche« bezeichnet werden, so geraten wir bereits aus den Resten religiöser Anklänge heraus; O. Friedrichs Eva verlangsamt uns diesen Weg gewiß nicht. Dagegen halten wir jedenfalls vor dem Aufsehen machenden Bilde M. Liebermanns an: »Leo XIII segnet in der Sixtina die fremden Pilger«. Die anschauliche Bewegung einer großen Gruppe ist trotz derber Durchführung ein Verdienst. Derb und skizzenhaft sind auch die vielgelobten Porträts des Genannten, seine Radierungen im Schwarzweiß für uns erträglicher als seine Gemälde und selbst als seine dortigen Zeichnungen.

Von einem oder dem andern schon erwähnten Stück abgesehen, steht das Porträt diesmal recht tief; auch ihm wird der Fluch zuteil, daß Gelegenheiten zur Entfaltung technischen Sportes gesucht werden. Davon ist selbst ein älterer Meister wie H. v. Habermann mit seinem »geschwungenen Linienstil« nicht frei; kann er seine weiblichen Bildnisse flott hinsetzen, so machen sie doch zum Teile wieder den Eindruck eines Flüchtigkeitssportes. Weniger gilt dies von den erst recht viel gelobten Porträts M. Slevogts: sie wirken zwingend durch die Lebendigkeit der Stellung usw., auch wenn dem Künstler hie und da die Reflexkunst über die Ausdruckskunst geht; im Schwarzweiß begrüßen wir sein zeichnerisches Können wieder.

Nennenswerte Porträtisten in der Jahresausstellung gibt es nicht mehr viel, außer wir rechnen dazu, was alles andere eher als ein Porträt ist. K. v. Kardorffs Bildnis seines Vaters findet berechtigten Beifall, während hinwieder L. v. Königs Porträtstudie gerade bei dem Anstreichsport dieses Stückes nötig hätte, uns etwas zu sagen. Von H. E. Linde-Walther ist neben seiner Tabakfabrik von Sevilla, deren gute Gesamtzeichnung Anerkennung verdient, ein Doppelporträt zu erwähnen; von E. Oppler, der sonst solider porträtiert, ist das ausgestellte Porträt mehr ein Interieur; H. Schittgen entfernt sich in seinem »Porträt« und seinem »Wald« noch mehr von dem, was diese Titel besagen wollen.

Gehen wir den Eindrücken weiter nach, den uns Werke der Ausstellung nach der zeichnerischen Seite hin machen, so steht wieder das Skizzenhafte voran. Als deutsche Seitenstücke zum französischen Neoimpressionismus werden hier besonders P. Baum und C. Herrmann gerühmt. Von jenem schwelgt die »Stadt am Kanal« in Rechteckchen, seine Spätherbstlandschaft in Violett; seine Holländische Landschaft« ist eigenartig. Der Strichsport Herrmanns könnte einem eine Augenkrankheit, die man sich vielleicht auf modernen Ausstellungen geholt hat, noch verschlimmern.

So recht Zeichensport ist das »Graue Meer« von M. Beckmann. Noch schärfer läßt sich urteilen über das Damenporträt von O. v. Boznanska, sowie über P. Francks »Im Park«, — die Schwarzweiß-Ausstellung bringt von ihm bessere und anscheinend erfolgreichere Radierungen. Mit Klexen spielt W. Dzialas; mit Bilderbogen K. Hagemeister. In der Aktstudie von J. Heß kann unsereiner gerade keinen Akt, in dem Liebesgarten von L. v. Hofmann gerade keinen Garten sehen. Eine gute Bewegung ist gezeichnet in des Brüsselers E. Laermanns »Die Bauern«. Wieder in den Sport der Skizze gelangen wir mit einem Porträt von S. Lepsius, und in eine Kraftmeierei des Impressionismus mit Landschaften von L. Valtat. In einer ähnlich groben Weise malt H. Purrmann einen Akt, eine Straße, eine Allee. Ein würdigerer Vertreter der Freude am Skizzenhaften ist H. Lichtenberger mit seinen getönten Zeichnungen, die von ungleichem Werte sind.

Etwas Derbes in der Zeichnung paßt gut für das bemerkenswerte Bild von H. Pleuer, der unter dem Titel »Kurve« einen dahinbiegenden Eisenbahnzug darstellt. Das Dunkle und Matte dieses Bildes ist nicht der einzige Fall eines Interesses unserer Maler an solchen Lichtnuancen. Im übrigen langen sie allerdings mit Vorliebe nach den größten Helligkeiten; vielleicht liegen darin Keime einer künftigen Innendekoration, wie wir solche Keime schon von der Münchener Scholle kennen. Vorläufig werden wir in eine Art Sonnensport hineingerissen; so von dem Schweizer C. Amiet, von dem Belgier E. Claus, von dem Münchener R. Nissl, von dem Westfalen E. Nolde, von dem Berliner E. Pottner, von dem Dresdener R. Sterl. Lebhafte Helligkeiten gibt uns auch der Schweizer H. Beyer, dessen »Frühling« zum Besten der Ausstellung gehört, sowie der Pariser W. Bondy. Duftig malt der Münchener C. J. Palmié sein Stadtbild »Am Strande von Veules«; lichtflutend der Münchener R. Winternitz sein Interieur. Am höchsten dürfte hier der Düsseldorfer H. Reifferscheid mit seinem »Abendessen« stehen.

Durch die Farbenbravour interessiert das »Mädchen im Grünen« von H. Anglada-Camarasa; als Farbenroheit stoßen Badebilder von P. Bayer ab; koloristisch interessiert jedenfalls ein überhaupt leidliches Damenporträt von R. Breyer. Einen Farbentupfensport übt H. E. Groß; mit Rot spielt die »Kartoffelernte« von L. Frédéric, dessen Bild »Der erwachende Gedanke« hinwieder zum Besten der Ausstellung gehört; mit Blau in Grün und dergleichen wirken Bilder von H. Hübner, dessen Interieurzeichnungen im Schwarzweiß uns die bereits bekannte Interieurmache dieses Künstlers doch als etwas gewöhnlich erscheinen lassen. Der Ruhm eines besonders guten Pointillisten wird mit Recht M. Luce zuteil: seine Steinsetzer zeigen eine geschickte Figurenkunst, auch abgesehen von der Farbenkunst des Luftblau. Die Porträts und Landschaften von E. Munch können wir hier wohl nur als Beispiele für Impressions- und Farbensport anführen. Ein »Abend in Marstrand« von H. Rath kommt über die Blaustudie nicht hinaus; doch interessiert im Schwarzweiß seine unseres Erachtens zu große Zeichnung »Novembergrau«.

Als hervorragender französischer Impressionist macht P. Signac berechtigtes Aufsehen. Hellste Farben, interessant variiert, zeigen seine vier Bilder aus Antibes zu vier Tagesstunden; sind seine »Blühende Mandelbäume« nicht gerade Bäume, so ist doch sein »Hafen von St. Tropez« in der beabsichtigten Art gut geraten. W. Trübners Grün wirkt am ehesten dort, wo es eben am natürlichsten steht.

Etwas wie ein Kostümsport war längst vor den Secessionisten da. Jetzt übt ihn ein oder das andere Bildnis von R. Lepsius und von O. Hettner, einem Liebling der bisherigen secessionistischen Ausstellungen. In der Richtung des Dekorativen oder dekorativ Wirkenden stehen wieder Franzosen voran. Sechs Dekorationsbilder stellt P. Bonnard aus, und ebensoviele M. Vuillard, hinter dem Vorgenannten durch das Unruhige seiner gobelinartigen, japanisierenden Werke zurückstehend. Hier möchten wir auch einen ganz besondern, gepriesenen, französischen Impressionisten anführen: Théo von Rysselberghe; sein Entwurf zu einem dekorativen Panneau entspricht dieser letzteren Eigenschaft; seine Aktstudien sind wiederum nicht eigentlich solche; ein Porträt und ein Meeresfelsen setzen den Tupfensport fort. Am höchsten steht hier vielleicht C. Strathmann, obwohl er keineswegs bloß dekorativ wirkt. Eine Land-

schaft von ihm gefiel uns noch besser als seine als »Rosen« bezeichnete dekorative Aktstudie im Freilicht.

Plastik verhältnismäßig anspruchslos. Allerdings kehren die jetzt häufigen prometheischen Erdphantasien und dergleichen wieder; so die Phantasie von F. Klimsch und die »Satanstöchter« des angesehenen Belgiers E. Rombaux. Ein oder der andere Versuch, dem Holzmaterial Eigenartiges abzugewinnen, verdient Notiz: Die Gruppe »Liebe« von H. Engelhardt interessiert durch verschiedene Tönungen, und die Holzfigur eines Mädchens von A. Maillol frappiert zwar, kann aber in der Geschichte der Holzplastik noch eine Stelle finden.

Zwei Bildhauer treten als besondere Meister hervor. Von I. Taschner haben wir in Dresden ein Kruzifix bewundert, das sich durch besonders kräftige Bewegtheit auszeichnet; sein jetziger Christus in Silber erinnert daran und eine Kinderbüste aus Bronze macht sich neben jenem bedeutenden Werk ebenfalls gut bemerkbar. Der andere, den wir meinen, ist A. Kraus; eine Kinderdoppelbüste in Marmor steht voran, ähnliche Büsten und eine oder die andere Tierplastik verdienen ebenfalls Beachtung. In der Schwarzweiß-Ausstellung begrüßen wir den Erstgenannten wieder bei einem ebenfalls bedeutenden Bronzefries »Aktäon«; den Zweitgenannten u. a. bei einer hervorragenden »Mutter mit Kind» (sein früher erfolgreicher »Römischer Kater» kehrt hier wieder); mit Zeichnungen ist der Künstler dort ebenfalls vertreten. Von A. Rodin war in der Jahresausstellung eine virtuose Kleinigkeit ausgestellt; und die »Galeerensklaven« von N. Friedrich erinnern an jenen. Endlich nennen wir kurz: H. Kaufmann (Porträtbüste, dann Medaillen und Plaketten); L. Tuaillon mit einer kleinen Wiederholung seines Friedrich in Bremen; J. F. Willumsen, dessen Plastiken und auch Landschaftsgemälde trotz oder wegen ihrer Groteskheit viel Erregung schaffen (eine Sonderausstellung bei Schulte besprechen wir an anderer Stelle).

In der Schwarzweiß-Ausstellung gab es noch einiges, das nicht bloß die natürlichen Eindrücke der Jahresausstellung wiederholte. Uns bleibt dabei die ehrende Erwähnung folgender Namen übrig: P. Bach; H. Eickmann (hervorragende Radierungen); O. Feld (bescheiden); G. v. Finetti, E. Gabler (Radierungen fein und inhaltsvoll); W. Giese (besondere Radierung »Elbkähne«); V. v. Gogh — von uns an anderer Stelle besprochen, mit Betonung des Graphischen in ihm, die wir vor seinen hier ausgestellten zahlreichen Zeichnungen nur wiederholen können; interessante und charakteristische Raumkompositionen und lehrreiche Besonderheiten, wie seine hohen Wasserhorizonte rechtfertigen doch noch nicht den Überschwang seiner Bewunderer. Sodann: H. Hartig (einheitlich in der Zeichnung); D. Hitz (nach Naturtreue strebend); A. Hoffmann; H. J. Höxter (dessen flächiges Arbeiten auch wieder an negative Nachbilder erinnert); U. Hübner (Wasserlandschaften in beiden Ausstellungen, hier Zeichnungen, an denen die Kunst nebeliger Flächenstücke Erwähnung verdient); W. Jordan (Bildnisskizze); A. Kampf (lebhaft bewegte »Studie«, sonst manche Formspielereien); J. Klinger. Von Max Klinger hat u. a. die farbige Radierung »Penelope vor dem Webstuhl« wohlverdienten Erfolg gefunden. Aktstudien des vielgenannten Bildhauers H. Lederer, mit weißer Kreide auf grauem Papier, waren eine interessante Überraschung.

Eine einfache Nennung verdient F. Kretschmann-Winckelmann; weniger als das verdient relativ W. Leistikow, bei dessen Landschaften man im Verhältnisse zu ihrer lauten Preisung doch fragen kann, wo denn eigentlich ihr Gehalt liegt, wenn man sich nicht mit der Einheitlichkeit der Darstellung als einem besonderen Verdienste begnügt. Japanisierende Lithographien brachte R. L. Leonhard; Radierungen usw., die erträglicher als die Bilder sind, M. Liebermann; eine nette Bildnisradierung H. Löwenstein; eine hervorragende Radierung Gewitter sowie die Radierung eines Sterbehauses E. Orlik; eigenartige Satiren aus der Lebewelt, leichtgetönt, I. Pascin — er stellt seine Objekte nicht nur virtuos hin, sondern macht sie auch noch durch ihren inhaltlichen Kontrast zu seiner zarten Linienführung interessant. Durch besondere Weichheit interessieren wertvolle Radierungen von H. Struck; als einen Sport des Rosa nennen wir Zeichnungen von G. Tappert; als gut farbig Zeichnungen von M. Tardie.

KÖLNER KUNSTBERICHT

Der Kunstverein brachte eine Kollektion Porträts des Münchners Simon Glücklich. Es waren gewiß achtenswerte Leistungen, aber doch nicht so bedeutend, daß man sie alle, etwa 30, hätte ansehen können, ohne auf die Dauer gelangweilt zu werden und allzusehr das Schema und die Manier des Künstlers zu fühlen. Liesegang, der in einer Anzahl Bilder den Niederrhein schildert und bisweilen gute tonige Wirkungen erzielt, weiß im allgemeinen wenig Neues zu sagen und erinnert sehr an Westendorp und E. Kampf, von denen charakteristische Beispiele ausgestellt waren, ohne diese jedoch an Farbigkeit und Wiedergabe des Lokalcharakters zu erreichen. O. Sohn-Rethel zeigt sich in drei Bildern auf einer neuen, wenig glücklichen Bahn. Solche farbigen Bravourstückchen, wie etwa die »Theaterszene« oder gar »der Herbst« liegen dem Künstler wenig, wie denn überhaupt die Farbigkeit von jeher Sohn-Rethels schwache Seite gewesen ist. Ferner sah man noch von Kiederich, Ackermann, Hünten und Klaus Meyer mehr oder minder gute Bilder.

Schulte brachte wenig im verflossenen Monat.

Wer in Köln gute und neue Kunst sehen will, muß zu Lenobel gehen, der sich das Ziel gesetzt hat, die Kölner zur Kunst zu erziehen und sie bekannt zu machen mit den besten Schöpfungen der neuen Kunst. Beides tut den Kölnern dringend not. Aus der Besucherzahl von Schultes und Lenobels Salon kann man die gegenwärtige Kunsthöhe Kölns ersehen: wenn sich z. B. Sonntags bei Schulte 3—400 »Kunstbedürftige« einfinden, sieht Lenobel nur 2—3 in seinen Räumen, ein nettes Zeugnis für Köln! Daß trotz aller Mißerfolge — die anfänglichen, direkten Anfeindungen haben aufgehört — Lenobel nicht verzagt, sondern weiterarbeitet an der Erreichung seines idealen Zieles, dafür sind wir ihm aufrichtigen Dank schuldig und wünschen, daß baldigst der Erfolg sich auf seine Seite neigen werde. — Wie stets, bot auch im Januar wieder der Salon eine feine Auswahl guter, moderner Werke. An erster Stelle sind die köstlichen Schöpfungen des Ludwig Sieck zu nennen, Landschaften, vornehm und einfach in Motiv, Farbe und Zeichnung. Man wird vielfach an Bilder Thomas erinnert, doch übertrifft Sieck diesen durch die diskreten Farben und den wunderbaren silberigen Duft, den er über seine Bilder breitet. Gemeinsam mit jenem ist ihm die Großzügigkeit der Farben, aber auf der andern Seite steht die fast quattrocentistische Liebe und Sorgfalt, mit der er jedem Blümchen und Pflänzchen seine Aufmerksamkeit schenkt. Und man wird die Bilder noch höher schätzen, wenn man weiß, daß Sieck fast nur die Gouache-Technik verwendet. Von Stassen war außer einem prächtigen »Pan« und einer intimen Landschaft eine interessante große »Kreuzabnahme« zu sehen. Es ist ein herbes Werk, das im ersten Augenblick befremden mag durch eine gewisse Effekthascherei und manche Reminiszenzen an Klingers Kreuzigung wachruft. Nur blau und rot finden wir in dem Bilde, aber beide Farben von wunderbarer Tiefe, wie wir sie bisher nur von Böcklin kennen. Vor dem düster blauen Himmel, der nur belebt ist von

einem schmalen roten Streifen der Abendsonne, stehen die Gestalten, starr, wie aus Erz gegossen, und ebenso liegt auf dem karminroten Steinfliesenboden der in Leichentücher gehüllte Körper Christi. Das Bild ist gut komponiert und besonders durch die geschickte Fortsetzung der Horizontlinie in den Köpfen der Figuren bekommt die Gruppe etwas sehr Geschlossenes. Die einzelnen Gestalten sind von großartiger Monumentalität. Wenn der Beschauer das anfänglich Befremdende überwunden hat, wird er mit immer größerer Liebe sich in das Bild vertiefen und der Künstler hat seinen Zweck erreicht: eine echte Stimmung im Beschauer auszulösen. Theo Winter, ein Mitglied der neuromantischen Schule in München, brachte zwei ernste Arbeiten mit tiefer Farbenglut. Von den übrigen Bildern seien noch genannt die drastisch-humoristischen Schöpfungen des Riepert und die äußerst feinen Kompositionen des Hölscher.

Heribert Reiners

AUS DEM KARLSRUHER KUNSTVEREIN

(Schluß)

In dem Karlsruher Akademieprofessor Wilhelm Trübner erblicken die Anhänger Leibls ihren derzeitigen Führer. In der Tat läßt sich ihm auch eine kraftvolle Eigenart und meisterliche Ausnutzung impressionistischer Farbeneffekte nicht hinwegdisputieren, so wenig man auch sonst von seinem kalten Virtuosentum gefesselt werden mag. Es gab eine Zeit, wo man die Leibl-Trübner-Richtung als einzig mögliche deutsche Kunst herausstrich, wie sich dann herausstellte, ein riesiger Irrtum, nicht allein der Exklusivität halber, sondern schon rein sachlich. Was ist denn an dieser Kunst so spezifisch deutsch? Die Technik nicht, denn man übernahm sie aus Frankreich. Das Gemüt? Auch nicht, denn es liegt keines drin. Etwa eine unkünstlerische Tendenz? Gewiß nicht, denn manche Anhänger dieser Gruppe sind scharfe Gegner der Maler-Erzähler-Richtung. Es bleibt also schließlich von dem nationalen Nimbus nichts übrig und man darf daher an diese Kunstrichtung den gleichen kritischen Maßstab legen wie an alle anderen. Im Porträt hat sie zweifellos Bedeutendes geschaffen; ich erinnere nur an Trübners Martin Greif-Bildnis. Dessen in diesem Winter hier ausgestelltes Freilichtporträt des Großherzogs von Baden ist unbestreitbar in Auffassung und Ausführung ein Meisterwerk.

Unstreitig an der Spitze — nach Qualität und Quantität — schreiten immer noch die Landschafter. Sie sind es ja auch, die die moderne deutsche Kunst größtenteils auf ausländischen Ausstellungen vertreten; viele von ihnen wirken an den Akademien und bilden sich hier einen jungen Nachwuchs heran. Hier in Karlsruhe ist wohl der bedeutendste Schönleber, der Meister der holländischen Landschaft. Er hat eine stattliche Zahl von Schülern. Einer der begabtesten, W. Strich-Chapell, hatte diesen Winter mehrere Bilder ausgestellt, bei denen die Schönlebersche Manier deutlich erkennbar ist. Ein anderer Schönleber-Schüler, Luntz, der gleichfalls eine größere Kollektion schickte, hat sich dagegen mehr Selbständigkeit bewahrt. Er malt mit Vorliebe lichte, zarte Naturstimmungen, die sich freilich manchmal etwas ins Verschwommene verlieren. Verwandt ist ihm Friedrich von Ammerongen, der ihn in seiner »Herbststimmung« an Feinheit der Ausführung vielleicht noch übertrifft. Hier muß auch ein »Ernteabend« von Felix Krause erwähnt werden, der, wie sein anderes Bild »Haus und Wiese« beweist, Lichteffekte vorzüglich zu verwerten versteht.

So viel und so heftig auch über die Malererzähler-Richtung schon gescholten wurde: praktisch hat man nichts erreicht. Es ist ja auch ganz klar und kann nur von engumzirkelten Cliquen geleugnet werden, daß sich das Talent des Künstlers nicht durch »L'art pour l'art« der Marrées-Jünger einengen lassen kann. Wer daran festhält, daß künstlerische Betätigung sich nicht mit rein verstandesmäßiger Funktion deckt, wer auf die Meisterwerke blickt, die die italienische Renaissance geschaffen hat, wer endlich erwägt, daß die größten Künstler aller Zeiten, wie Michelangelo, Lionardo u. a. immer ebenso große Menschen und Dichter waren, der muß gegen die Etablierung des Artistentums in der bildenden Kunst energischen Widerspruch erheben. Glücklicherweise ist ja das l'art pour l'art nun wieder im Abflauen begriffen. — Im hiesigen Kunstverein waren diesen Winter mehrere Bilder der verketzerten Erzähler-Richtung ausgestellt. Davon war in künstlerischer Hinsicht am wertvollsten Hans Maulwurfs (Karlsruhe) »Heimkehr«, wenn auch etwas sentimental angehaucht. In Heinrich Pforr (Karlsruhe) lernte man ebenfalls einen sehr begabten Künstler kennen, dessen zwei Genrebilder »Kinderlust« und »Frohe Menschen« (letzteres erinnert in der Gruppierung der Personen etwas an Defregger) sicherlich zum Besten gehören, was in dieser Sparte, die man vielfach als einen Tummelplatz des wildesten Dilettantismus anzusehen geneigt ist, in letzter Zeit geleistet wurde. Besonders, wenn man dagegenhält, was Greve (Lindau) in ödester Photographiemanier aus einem »Sonntagnachmittag« macht, lernt man Pforrs sonnige Kunst doppelt schätzen.

Daß das Seebild für impressionistische Behandlung am geeignetsten ist, wurde schon oft betont. In U. Hübners (Berlin) gutgesehenen Schiffsbildern erfährt diese These eine neue Bestätigung. Zugleich erkennen wir aber auch bei diesem Künstler wieder aufs deutlichste die Grenzen des Impressionismus: Hübner wirkt aufs äußerste schal und fahl, wo er italienische Landschaften nach der gleichen Methode zu behandeln versucht. — Weniger manieriert und darum bedeutend wirksamer sind die Seebilder von Louis Douzette (Barth a. d. Ostsee) und Prof. Klein-Chevalier (Berlin).

Die Plastik war außergewöhnlich schlecht vertreten; außer einer großen Kollektion von Benno Elkan (Karlsruhe-Paris) ist hier gar nichts zu erwähnen. Von letzterem Künstler war außer einer ganzen Anzahl ziemlich schematisch ausgeführter Bronze-Medaillons von Karlsruher Lokalberühmtheiten ein gutes Grabmal »Auferweckung« ausgestellt. Von den übrigen Sachen, ein »Christus« ausgenommen, der aber auch etwas modern-weltschmerzlerisch angehaucht ist, schweigt am besten des Sängers Höflichkeit.

Bernh. Irw

WIENER KUNSTNACHRICHTEN

(Die Münchener Secession in Wien — Gedächtnisausstellung Wilhelm Bernatzik — XXI. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens im Künstlerhause.)

Zwölf Jahre sind verflossen, seitdem die Münchener Secession zum erstenmal korporativ in Wien ausgestellt hat. Damals war die Münchener Körperschaft Gast im Künstlerhaus. Seither bekam man hier nur wenige Bilder ihrer Mitglieder zu sehen und so ist es selbstverständlich, daß die Münchener freundnachbarlich der Einladung der Wiener Secession gefolgt sind. Hatte schon die erste korporative Ausstellung in Wien allseits vollsten Anklang gefunden, so muß man dies in noch größerem Maße von der jetzigen Exposition sagen. Eines haben die Münchener Secessionisten entschieden ihren österreichischen Kongenialen voraus, das überaus Gesuchte und Manierierte hat die Münchener Körperschaft augenscheinlich schon längst überwunden. Bei der Auswahl der Werke, die hier ausgestellt sind, beschränkte

man sich nicht auf die neuesten Hervorbringungen, sondern man zog auch die Bestände der öffentlichen Galerien leihweise heran. Uhde findet man zu schlecht vertreten, um seine besondere Seite, die Verwertung religiöser Motive bei seinen künstlerischen Problemen würdigen zu können. Seine Größe in der Freilichtmalerei wird uns allerdings durch »Kind und Hund« nähergerückt, besonders durch das Stück sonnigen Gartenweges dahinter. Stuck zeigt in seiner »Salome« die ironisch-groteske Auffassung dieses beliebten Themas. Sein Schüler Weisgerber entwickelt sich unabhängig von ihm. Den Tiermalern Junghanns und Schramm-Zittau (»Frau mit Geißen«) schwebt ihr großes Vorbild Zügel allzusichtlich vor. Der Dachauer Hayek, v. Heyden und Tooby reihen sich ihnen ebenbürtig an. Albert v. Keller ist vertreten mit seiner »Erwartung«. Freiherr v. Habermann bewährt sich als längst erprobter, in seinen Farbenmajuskeln kaum erreichbarer Meister. Leo Samberger ist und bleibt der Erbe Lenbachs mit seinem aus dunkeln Untertönen hervorstechenden Kolorismus. Bei Ludwig Herterich sieht man seine Neigung für monumentale Auffassung. Eine besondere Stellung nimmt Exter ein mit dem Andachtsbild »Karfreitag«, das seinerzeit die höchsten Hoffnungen auf diesen Künstler wachrief. Und so wäre noch vieles zu erzählen von den Arbeiten des Schweizers Buri, des Illustrators und Monumentalmalers Becker-Gundahl, der hier in seiner ersteren Eigenschaft vertreten ist, von Borchardt, Oppler und Niemeyer, von Haenisch (Wien), Eugen Wolff, Winternitz, Knirr, Levier und anderen. Die Plastik ist durch Hermann Hahn, Theodor von Gosen, Hermann Lang und Karl Ebbinghaus vorzüglich vertreten.

Die Kollegen, mit denen Wilhelm Bernatzik einst die Wiener Secession gegründet und nach acht Jahren wieder verlassen hat, haben ihrem großen Toten eine würdige, künstlerische Totenfeier veranstaltet. Die Galerie Miethke mit ihren zwei Ausstellungssälen war für diese Gedächtnisausstellung wie geschaffen. In dem einen Saale waren alle Werke der früheren Schaffensperiode, war also Bernatzik im Gewande des Saulus, der sich noch nicht der alleinseligmachenden Sezession zugewandt hatte, ausgestellt, während ihn das zweite Lokal schon als Paulus zeigte. Wohl kaum wie ein zweiter war Wilhelm Bernatzik den Eindrücken seiner Umgebung ausgesetzt und in dieser Reihe von Bildern finden wir die Anklänge all der Wandlungen, welche die Wiener Kunst in den letzten dreißig Jahren mitgemacht hat. In manchen seiner Landschaften und Stadtansichten (»Wallfahrt in Dürrenstein«, »Franz Josefs-Quai«) sind Anklänge an Tina Blau, Robert Ruß und Karger vorhanden. Sein »Winter« mit dem über die steilen Treppen herabkommenden Leichengefolge erinnert an Aloys Schön; im »Herbst«, der »Vision des heiligen Bernhard«, besonders aber in seinem besten Bilde, dem »Versehgang« spürt man etwas von dem französischen Pleinair jener Zeit (Bernatzik war vorher in Paris gewesen), weder die figurale noch die landschaftliche Note zu sehr in den Vordergrund zu stellen, sondern beide als gleichwertig nebeneinander zur Geltung zu bringen. Bastien-Lepage mag da wohl sein Vorbild gewesen sein. Im Jahre 1898 ward Bernatzik ein anderer. Damals hat er die vom Wasserdunst oder durch Nebel verschleierten Dämmerungsbilder geschaffen. Das »Stille Wasser«, die fahl blinkenden Tümpel des »Steinfelds« zeigen ihn hier an der Arbeit, bis er sich andere Probleme vornimmt. In dem Phantasiestück »Die Flamme« nähert er sich Jettmar. Das »gelbe Zimmer« stammt aus seiner letzten Zeit, knallte los und wollte doch nur die Harmonie gewisser Grenzen herstellen. In dieser Ausstellung zieht vor uns ein ganzes Malerleben vorbei, das vom Naturalismus zum Flächenstil strebte. Man würde unrecht tun, Bernatzik nicht hoch zu schätzen, bildet er doch einen jener hellen Flecke an dem dunklen Kunsthimmel der Moderne, die leider gar zu selten sind.

Einen wahren und ungeschmälerten Kunstgenuß bildet jedes Jahr die Ausstellung des Aquarellisten-Klubs im Künstlerhause. Überall zeigt sich da Graziöses, Hübsches und recht viel Können. Josef Jungwirth erregt mit seinen Studien (»Am Feldrain«, Guasch) und seiner »Szene vom Nikolomarkt« den Wunsch nach einer größeren Komposition, zu der er wohl veranlagt wäre. Überraschend gut gelang Albin Egger-Lienz in der »Sonnwendfeier« das Flackernde des Feuers und das Derb-Stolze der Bauern. Hans Larwin (»Winter«) und Karl M. Schuster (»Werkelmann«, »Wasserer«) sind gute Lokalporträtisten. Nikolaus Schattenstein (»Sylvette«, »Porträtstudie«) und Ludwig Koch mit seinen Porträtstudien sind diesmal nicht besonders glücklich vertreten, besonders letzterer hat in der Durchbildung der Umwelt seiner sonst so sprechenden Porträtgestalten einen Mißgriff getan. Otto Herschel, Angelo Trentin (»Am Heidenschuß, 1812«) Wilhelm V. Krausz, David Kohn, Karl Fröschl, Rudolf von Mehoffer sind noch immer gut. Die Landschaft ist nach wie vor das eigentliche Feld des Aquarellisten-Klubs, da sieht man Ernst Payer (»Herbstlandschaft«, »Mondlicht«) und Josef Basek (»Im Spätherbst«, eine gute Kombination der Raffaelli-Stifte mit Tempera), Eduard Ameseders »Bauernhof« mit dem grellen Rhododendronrot des Strauches im Vordergrund. Hans Ranzoni und Hans Wilt malten beide die »Schönbrunner-Ruine«. Kasparides »Am Waldesrand« und Darnauts Pastell »Bauerngehöft in der Abendsonne« zählen zu den schönsten Stücken der Ausstellung. Anton Karlinskys Motive von der Türkenschanze sind allzu lyrische Impressionen. Johann Nepomuk Geller verbindet in seinen kleinen Blättern gelegentlich sehr vorteilhaft die Federzeichnung mit der Wasserfarbe, Oswald Grill verrät in seinen Ansichten aus der Wachau echtes graphisches Talent. Wilhelm Gause (»Der alte israelitische Friedhof am Alsergrund«), Ernst Grauer (»Altes Gemäuer in Wien«) und Emil Czech (»Das Bäckenhäusl in Währingerstraße«) halten mehr oder weniger beachtete malerische Winkel der Donaustadt im Bilde fest. Luigi Kasimir, Wesemann, Suppantschitsch, Gottlieb von Kempf, Richard Kratky, die Reichsdeutschen O. F. Probst und Ch. E. Rosenstaud, Hans Seydel und Hans Hermann haben die Ausstellung außerordentlich gut beschickt. Der Engländer Edmund J. Sullivan bewegt sich zu viel in der allegorisch-mystischen Art. Die Kleinplastik wird ihrer bescheidenen dekorativen Funktion in der Aquarellausstellung in der angenehmsten und besten Weise gerecht. Hans Rathausky stellt eine zierliche »Studie zu Stelzhamer« in Gips aus, einen Marmor »Mein Sohn«, eine Terrakotta »Der Gelehrte«, Theodor Charlemont eine Bronzemedaille »Berta Kretz« und Adolf Pohl eine Bronze »Arbeiter«. Alles in allem eine angenehme, stille Ausstellung, die kein Geschrei verursacht und wohl auch keines sucht.

Wien — Karl Hartmann

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Köln. Die diesjährige Kunstausstellung in der Flora wurde am 4. Mai eröffnet. In seiner Eingangsrede behandelte Herr Museumsdirektor Aldenhoven das Verhältnis des Publikums zu den Kunstwerken und mahnte im Schlußwort, nicht allzueilig mit dem Urteil zu sein,

sondern mit dem Künstler zu denken und zu schaffen. Wie schon früher mitgeteilt, sind die Kunstwerke in denselben Gebäuden untergebracht, die auch im vorigen Jahre die Objekte der großen Ausstellung beherbergten. Die Abteilung »Raumkunst« ist noch nicht ganz vollendet und werden wohl noch 14 Tage mit den Vorarbeiten vergehen. Eine besondere Beachtung wird die Ausstellung, die bis Oktober währt, dem Kunstgewerbe schenken und, monatlich wechselnd, hervorragende Erzeugnisse aus diesem Gebiete bringen.

Kölner Ausstellung 1907. In der Flora zu Köln findet in diesem Jahre eine Deutsche Kunstausstellung statt, die am 4. Mai eröffnet wurde und bis Ende Oktober dauert. In allen Kunstzentren Deutschlands und Österreichs wurden die bedeutenderen Künstler persönlich aufgesucht und um ihre Beteiligung gebeten. Dank dem allgemeinen Entgegenkommen und dem großen Interesse, das man in den Künstlerkreisen der Ausstellung entgegenbrachte, ist es den Veranstaltern gelungen, eine Sammlung auserlesener Kunstwerke zusammenzubringen. Außer den Räumen für Werke der Malerei und Plastik, die den Hauptbestandteil der Ausstellung bilden, ist in einer großen zusammenhängenden Gruppe von Sälen eine besondere Abteilung für Raumkunst eingerichtet. Entwürfe für diese Raumkunstabteilung haben ausgearbeitet: Der Direktor der Königlichen Kunstgewerbeschule zu Berlin, Bruno Paul, für ein Wohn- und Speisezimmer, R. A. Schröder-Berlin, für ein Wohn- und Schreibzimmer, Professor J. M. Olbrich-Darmstadt, für einen Gartensaal, P. L. Troost-München, für einen Damensalon, L. Paffendorf-Köln, für eine Wohnzimmergruppe, Adalbert Niemeyer und Karl Bertsch-München, für zwei Wohnräume. Außerdem veranstalten in der Raumkunstabteilung: Die Wiener Werkstätte, die Kunstanstalt H. Drinneberg und die Großherzogliche Majolika-Manufaktur in Karlsruhe Kollektivausstellungen. Mit einer Ausstellung von Schmuck und Fächern unter Leitung des Herrn Professor Mohrbutter-Berlin im Rosenhof, einer solchen von Architekturzeichnungen der Wiener Schule unter der Leitung des Herrn Oberbaurates Professor Otto Wagner-Wien im Tonhause wird ein Reigen von monatlich wechselnden Sonder-Ausstellungen eröffnet werden. Es folgen im Tonhause vom 4. Juni bis 1. Juli Ausstellungen für weibliche Handarbeiten, Stickereien, Webereien etc. unter der Leitung des Fräulein Bertha Appel in Darmstadt; vom 4. Juli bis 1. August von künstlerischen Photographien nach dem Arrangement des Herrn Hilsdorf in Bingen; vom 4. August bis 1. September von Originalplakatentwürfen durch Herrn Paffendorf und vom 4. September bis zum Schluß von Kostümen unter der Leitung der Frau Geheimrat Muthesius-Berlin. Der Rosenhof beherbergt nach der Fächerausstellung: Vom 16 Juni bis 14. Juli eine Sammlung künstlerischer Luxuspapiere, vom 16. Juli bis 14. August Silber-, Gold-, Edelstein- und Halbedelstein-Arbeiten, vom 16. August bis 14. September eine Ausstellung »Der gedeckte Tisch«, vom 16. September bis zum Schluß eine Ausstellung von Bühnenbildern unter der Leitung des Herrn Westendorp-Düsseldorf. Die Orangerie wird nach den Plänen des Herrn Paffendorf-Köln zur Aufnahme kunstgewerblicher Objekte eingerichtet. Die Räume des großen Kunstausstellungsgebäudes der Flora sind zum Teil umgebaut und durchgängig neu ausgestattet. Der künstlerische Beirat besteht aus den Herren Professor Olbrich-Darmstadt, Professor Hölzel-Stuttgart, Professor Fehr-Karlsruhe, Professor Wrba-Berlin, Maler Westendorp-Düsseldorf und Architekt Paffendorf-Köln. Die geschäftlichen Interessen der ausstellenden Künstlerschaft werden durch Herrn Dr. Richard Reiche vertreten.

Köln. Schulte hatte seinen Salon größtenteils dem Maler A. P. Roll eingeräumt, und es ist anzuerkennen, daß er einen guten Künstler in so weitem Umfange vorführt. Denn das Prädikat »gut« verdient Roll mit vollem Recht. Aber seine Güte besteht mehr im technischen Können, das ihn, zumal in den brillanten Zeichnungen, durch flotten, sicheren Strich und feine Lichtführung große Wirkungen erzielen läßt. Die Gemälde sind weniger ansprechend und meistens recht äußerlich. Durch die einfachen, ungesuchten Farben und die schlichte Komposition übt unter den Landschaften »Das Kreuz« einen starken Reiz aus, nur ist es schade, daß der Künstler durch den Hund, der zu dem Kruzifixe aufschaut, die Stimmung fast vernichtet hat. Unter den Figurenbildern ist durch gute Bewältigung von Luft und Licht, sowie durch geschicktes Zusammenschließen der Gruppe Mutter und Kind das Bild »Verlassen« anziehend; als Freilichtmaler zeigt sich Roll am günstigsten »Im Garten«. Die technische Fertigkeit mehr als der innere Gehalt verleiht auch den plastischen Werken desselben Künstlers Wert. — Außerdem waren bei Schulte noch zu sehen Porträts von Jul. Graeff, bedeutender durch die angenehmen Farbenakkorde, als durch gute Charakteristik, ferner Bilder von Oswald Achenbach, darunter die besonders feine »Villa Borghese«, Werke von Zügel, Defregger (»Der Urlauber«) und Gebhardt (Gruppe aus der Taufe Christi im Jordan). — Im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums hatte die Kunstanstalt Hollerbaum & Schmidt (Berlin) eine Ausstellung deutscher Künstler-Plakate veranstaltet.

H. R.

Düsseldorf. Am 11. Mai wurde durch Se. Königliche Hoheit den Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preußen als ihrem Protektor die Deutschnationale Kunstausstellung festlich eröffnet. Vom ganzen deutschredenden Gebiet sind die klingendsten Namen mit hervorragenden Werken vertreten, und die gesamte Künstlerschaft wetteifert, die gediegenen Fortschritte in Würdigung des Unerschütterlichen und prüfenden Aufnahme des Neuen vor Augen zu stellen. Auswahl und Anordnung können nicht leicht übertroffen werden, und die Ausstellung ist — und das ist ja die ehrenvolle Gepflogenheit der Düsseldorfer Ausstellungen — mit dem Tage ihrer Eröffnung fertig. Schon vor diesem Festakte hatte ein anderer Festakt in der evangelischen Friedenskirche stattgefunden. Die nunmehr beendete Ausmalung dieser Kirche durch Meister Dr. Eduard von Gebhardt wurde in Anwesenheit Sr. Königlichen Hoheit des Kronprinzen staatlicherseits übernommen und der Gemeinde übergeben, die damit in den Besitz eines Kunstjuwels allerersten Ranges gekommen ist. B.

Eine Sonderausstellung für christliche Kunst findet im Herbst dieses Jahres (15. August bis Ende September) zu Aachen im Anschluß an die dortige Handwerksausstellung statt. Se. Eminenz der Herr Kardinal und Erzbischof Dr. Antonius Fischer hat den Ehrenvorsitz übernommen. Dem vorbereitenden Ausschuß gehören u. a. Pfarrer Dr. Kaufmann, Prof. Dr. Max Schmid, und Museumsdirektor Dr. H. Schweitzer an. Die Ausstellung wird zunächst eine Auswahl mustergültiger Werke aus den Kirchenschätzen des Kreises Aachen bringen, deren leihweise Überlassung von den betreffenden Herren Geistlichen in dankenswerter Weise genehmigt wurde. Vor allem soll aber moderne kirchliche Kunst in Aachen ausgestellt werden, um den dortigen kirchlichen Kunsthandwerkern Anregungen zu geben und darauf hinzuweisen, daß nicht allein in Anlehnung an die alten Stile, sondern auch mit modernen Formen den kirchlichen Anforderungen Genüge geleistet werden kann. Die Beteiligung von Künstlern, die in modernem Stile Altargerät,

kirchlichen Schmuck, Prozessionsgerät und dergleichen entworfen oder ausgeführt haben, ist besonders erwünscht. Schlußtermin der Anmeldungen ist auf 15. Juni festgesetzt. Programme sind von den obengenannten Mitgliedern des Ausschusses zu beziehen.

Ausstellungen. Die große Berliner Kunstausstellung im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof wurde am 27. April eröffnet. Am gleichen Tage fand die Eröffnung der VII. Internationalen Kunstausstellung in Venedig statt. Die Berliner Secessions-Ausstellung enthält eine Kollekiton von 51 Werken Max Liebermanns, anläßlich des bevorstehenden 60. Geburtstages (29. Juli) des Künstlers; sie ist seit 20. April eröffnet.

Kirchenausmalung. Zur Ausmalung der Apsis der von Jos. Schmitz erbauten neuen katholischen Kirche in Feucht bei Nürnberg wurden aus Mitteln des bayerischen Staates 8000 M. genehmigt unter der Bedingung der Veranstaltung eines auf fünf bereits ausgewählte Künstler beschränkten Wettbewerkes. Das kgl. Staatsministerium wird das weitere veranlassen.

Ein Preisausschreiben für ein effektvolles, den neuzeitlichen künstlerischen Anschauungen entsprechendes Reklameplakat der Stadt Würzburg hat der Würzburger Fremdenverkehrsverein erlassen. Als Preise sind M. 300.— (erster M. 150.—, zweiter M. 100.— und dritter M. 50.—) ausgesetzt. Das Preisrichteramt haben Professor Philipp Franck in Berlin, Professor Friedrich Fehr in Karlsruhe und Kunstmaler Hans Sperlich in Würzburg übernommen. Für die farbig ausgeführten Originalentwürfe ist eine Bildgröße von zirka 70 X 90 cm vorgesehen. Der Schlußtermin für die Einreichung ist der 1. Sept. d Js. Nähere Auskünfte werden von dem Fremdenverkehrsverein Würzburg erteilt.

Kgl. Graphische Sammlung in München. Seit 12. Mai ist im Mittelsaal der Sammlung eine Auswahl der wertvollsten deutschen Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts öffentlich ausgestellt. Mit diesem ersten Zyklus beginnt die serienweise Vorführung der reichen Bestände an älteren Werken. Im ersten Saal sollen Ausstellungen neuzeitlicher Kunst statthaben.

Verwaltung der Kunstsammlungen des bayerischen Staates. Auf einer Kommissionsberatung vom 12. April, an der unter dem Vorsitz des Kultusministers Dr. von Wehner 30 Herren teilnahmen, wurden Richtpunkte aufgestellt, welche die Grundlage für die Neuregelung der Verwaltung der staatlichen Kunstsammlungen Bayerns bestimmen. Von der mehrfach in kunstliebenden Kreisen gewünschten Aufstellung eines Generaldirektors wurde abgesehen, vielmehr liegt vom 1. Mai d. Js. an die Verwaltung in den Händen einer Reihe von Kommissionen, einer »Generalkommission« für die Begutachtung der die staatlichen Kunstsammlungen berührenden gemeinschaftlichen Angelegenheiten wie auch besonders wichtiger Angelegenheiten der einzelnen Kunstsammlungen«, dann mehrerer (sechs) »Spezialkommissionen«.

Samberger-Mappe. Im Kunstwartverlag erschien soeben eine 14 Blätter enthaltende Mappe mit Reproduktionen von Meisterwerken Leo Sambergers, welche den Freunden einer hohen, gehaltvollen Kunst sehr willkommen sein dürfte. Der Preis beträgt 4 M. — Unter den Reproduktionen, die nach Gemälden Sambergers bisher erschienen, dürften jene in den Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und vor allem die Gravüre des »Christus«, die voriges Jahr von der Gesellschaft für christliche Kunst herausgegeben wurde, hinsichtlich der Schönheit der Ausführung an der Spitze stehen.

Bamberg. Auf Anregung des Rentamtmannes Schmitt in Bamberg wurde der noch dem 12. Jahrhundert angehörige Kapellenraum der ehemaligen Redwitz-Kurie (jetzt Stadtrentamt), welcher zur Registratur diente, von den Aktengestellen befreit und wurden dort Nachforschungen nach alten Malereien vorgenommen. Im vorigen Jahre wurden sehr interessante Gemälde, die anscheinend aus drei verschiedenen Perioden stammen, bloßgelegt. Besonderes Interesse verdient auch die Holzdecke.

Coburg als Kolonie für Landschaftsmaler. Der Kunstverein Coburg weist darauf hin, daß Coburg jetzt eine gesuchte Sommerfrische für Landschaftsmaler bietet. Die altertümliche Stadt mit ihren romantischen Kirchen, Plätzen und Straßen und ihrer Feste weist mannigfache Motive auf, ebenso die Umgebung. Der Lebensunterhalt ist wohlfeil. Für regnerische Tage hat die Staatsregierung einige helle Räume zum Arbeiten zur Verfügung gestellt.

Christen Dalsgaard. Am 11. Februar d. J. starb in Sorve der Maler Professor Christen Dalsgaard. Geboren am 30. Oktober 1824 bei Stive, war er anfangs ein Schüler der Akademie in Kopenhagen und verbrachte seine Lehrzeit und Künstlerlaufbahn ausschließlich innerhalb seines Vaterlandes. Als Schilderer des dänischen Volkslebens war er ein Meister. Die Galerie von Christiansborg besitzt seine bekanntesten Gemälde: »Mormonen in einer Bauernstube« und »Pfändung bei einem Küfer«. Seit 1872 war Christen Dalsgaard Mitglied der Kunstakademie in Kopenhagen.

Wien. K. H.

Am 14. Februar starb in Dillenburg der Maler Adolf Seel, ein Schüler der alten Düsseldorfer Akademie. Er war geboren am 1. März 1829 zu Wiesbaden. Sein großes Talent bestimmte ihn schon früh der Kunst, und er kam bereits als Fünfzehnjähriger nach Düsseldorf und wurde dort Schüler von Karl Sohn. In Paris und Italien, dann in Spanien, Portugal, Nordafrika, und endlich im Orient fand er seine Weiterbildung. Von 1874 bis wenige Monate vor seinem Tode lebte er in Düsseldorf. Seel war in erster Linie Architekturmaler und hat auf diesem Gebiete Bedeutendes geleistet. Als vor wenigen Jahren die Berliner Nationalgalerie zahlreiche hervorragende Studien, die der Künstler in Nordafrika, besonders in Kairo geschaffen hatte, erwarb, wußte sie sein Talent wohl zu schätzen. Wenige unter den neueren Künstlern haben die Stimmung eines Gebäudes so zu erfassen gewußt wie gerade Seel, der zudem durch gute Technik, delikate Lichtführung und feine Farben und Zeichnung große Wirkungen erzielt. Die besten Schöpfungen des verstorbenen Malers birgt die städtische Galerie in Düsseldorf: »Die Markuskirche in Venedig« und »Das Innere eines Harems«. Auch die Nationalgalerie besitzt neben den erwähnten Studien eins seiner Hauptwerke: »Arabischer Hof in Kairo«; hieran schließt sich die Gemäldegalerie in Wiesbaden mit dem »Kreuzgang im Halberstädter Dom«. Es sei noch erwähnt, daß Seel ein Mitbegründer des weltberühmten Düsseldorfer Künstlervereins »Malkasten« war. Nur drei von der stattlichen Zahl, die im Jahre 1848 in idealer Begeisterung den Grundstein legten zu jenem Bunde, sind heute noch am Leben und zwar die Maler: Ludwig Knaus (Berlin), Jakob Reiners (Brühl) und Bernhard Wolf (Düsseldorf). H. R.



ZEITSCHRIFTENSCHAU

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen. 28. Band, 1907. — 1. Heft. — Zur Erinnerung an Albert Voß. — Zur Erinnerung an Max Jordan (L. von Donop). — Dürers frühe Zeichnungen (Woldemar von Seidlitz). — Die Holzschnitte des Baseler Meisters D. S. (Campbell Dodgson). — Ein Predellenbild des Fra Filippo Lippi im Kaiser Friedrich-Museum (Frida Schottmüller). — Ein Beitrag zur Multscher-Forschung (Marie Schuette). — Tizians Selbstbildnis in der Berliner Galerie (Georg Gronau). — 2. Heft. — Giovanni Minello, ein Paduaner Bildner vom Ausgang des Quattrocento (Cornelius von Fabriczy). — Ein Reisealtärchen der deutschen Kaiserin Eleonore. Niederländische Miniatur v. J. 1450 (Jaro Springer). — Das Konfessionstabernakel Sixtus IV. und sein Meister. I. (Fritz Burger). — Porträts des Giuliano de' Medici, Herzogs von Nemours (Oskar Fischel).

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Band XXVI. — Heft II. — Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte (Hans Tietze). — Heft III. — Der Hofmaler Franz Luycx (Ernst Ebenstein).

Zeitschrift für bildende Kunst. — Heft 5. — Max Klinger (F. Becker). — Ergänzte Antiken (Ad. Michaelis). — Die spanisch-maurischen Fayencen der Sammlung Beit in London (Valentiner). — Der Bildhauer Franz Metzner (H. Haberfeld). — Heft 6. — Die erste graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Deutschen Buchgewerbemuseum zu Leipzig. — Ausstellung plastischer Bildwerke des 15. und 16. Jahrhunderts in München (Fritz Burger). — Die Münchener Lehr- und Versuchateliers für angewandte und freie Kunst (W. Michel). — Heft 7. — Eine Sammlung von Handzeichnungen des Francisco Goya (A. de Beruete). — Zwei polychrome griechische Tongefäße in der kais. Eremitage zu Petersburg (E. Pridik). — Moderne Baukunst in Finnland. — Eine neue Kopie des Diskoboles in Rom (Walter Amelung). — Eine neue Farbennote im Hamburger Straßenbild (Th. Raspe). — Die neueren Erwerbungen einiger deutscher Kunstgewerbemuseen. II. Das Frankfurter K. (Herm. von Trenkwald).

Revue de l'Art chrétien. 49me année. — 6me livr. (Nov. 1906). — La tour funéraire de Saint-Restitut. — L'art chrétien monumental (Suite). Style Byzantin. — La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises (Suite).

L'Arte. 1906. Anno IX. — Fasc. VI. — Opere di pittura delle scuole italiane nel Louvre (Gustavo Frizzoni). — L'arte in onore di Sant' Agata in Catania (Enrico Mauceri). — Scoltura romana del Rinascimento. Primo periodo (Lisetta Ciaccio).

Gazette des Beaux-Arts. Mars 1907. — Une »Pieta« inconnue de Michel-Ange (Grenier). — Deux tableaux de Fantin-Latour (Ad. Jullien). — Le portrait raphaëlesque de Montpellier. — Les miniaturistes Avignonais et leurs œuvres. I. — Les dernières années de Goya en France. II.

Zeitschrift für christliche Kunst. XIX. Jahrg., Heft 11. — Wiener Grubenschmelz des XIV. Jahrhunderts (Otto von Falke). — Die neue St. Bonifatiusbüste als bischöfliches Jubiläumsgeschenk (Schnütgen). — Eine wiedergefundene Sticktechnik (M. Dreger). — Heft 12. Frühholländer (E. Firmenich-Richartz). — Unsere Künstler und das öffentliche Leben. Schluß. (F. G. Cremer). — Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des XIII. Jahrhunderts (Max Hasak). — XX. Jahrg, Heft 1 (1. April). — Passionsbilder des Quinten Massys (E. Firmenich-Richartz). — Die Doppelkapelle im Schloß Tirol bei Meran. — Zwei Monstranzentwürfe romanischen Stils (Schnütgen).

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 9 und 10. — Ein neuentdecktes Totentanzgemälde aus dem Mittelalter in Berlin (Dr. A. Nägele). — Ellwanger Kirchenschatz. — Goldschmiedarbeiten in der Stiftskirche in Komburg. — Die Jagd des sagenhaften Einhorns als Sinnbild der Menschwerdung. — Ein Nebenaltar zu Glatt. — — Nr. 11 und 12. — Frühgotische Dekorationsmalereien in der Martinskirche zu Ebingen (Alb. Pfeffer). — Ein neuentdecktes Totentanzgemälde. — Eine neue Monstranz. — Die Monstranz von Jettenhausen bei Friedrichshafen (Alb. Pfeffer). — Zur Geschichte des Glockengusses in Biberach (Theodor Schön). — Ein Beitrag zu dem Kapitel: Mystik und Volkskunst. — — XXV. Jahrg., Nr. 1. — Heinrich Detzel. — Was wir sollen und wollen (Dr. L. Baur). — Die religiöse Kunst auf der Ausstellung in Nürnberg (Dr. Erhart). — Frühgotische Wandmalereien in der ehemaligen Kapelle zu Münzdorf in Württemberg (Dr. E. Grabmann). — Nr. 2 bis 4 — Was wir sollen und wollen. II — Historienmaler Bernhard von Neher (Brinzinger). — Die neuen Glasgemälde in der Stadtpfarrkirche zu Schramberg (Dr. Ludwig Baur). — Die religiöse Kunst auf der Ausstellung zu Nürnberg (Dr. Ehrhart). — Der Dom von Lund. — Gedanken über Beleuchtungsanlagen in Kirchen (Dr. L. Baur). — Die sieben Zufluchten (J. Reiter).

Die Kunst. — Heft 2. — Belgische Bildhauer der Gegenwart. — Aus den Berliner Kunstsalons. — Ausstellung von Kunstwerken aus Düsseldorfer Privatbesitz in Düsseldorf. — Heft 3. — Claus Meyer. — Maler und Künstler. — Reinhold Begas. — Das Weiß in der Malerei des 19. Jahrhunderts. — — Heft 4. — Die klassische Bildniskunst in England (W. Gensel). — Max Liebermann (Julius Meier-Graefe). — Heft 5. — Whistler (A. Dreyfus). — Die Neuordnung der k. Nationalgalerie zu Berlin. — Heinrich Zügel (R. Gönner). — Rudolf Koller (H. Kesser). — Heft 6. — George Sauter (Dr. Gabriel von Térey). — Vom Deutschen Künstlerbunde (W. Schölermann). — Joseph Huber-Feldkirch (Fritz von Ostini). — Moderne russische Malerei (P. Ettinger). — Heft 7. — Porträtminiaturen (Careap). — Die internationale Mitglieder-Ausstellung der Berliner Akademie der Künste (Walter Gensel). — Heft 8. — Die Frühjahrausstellung der Münchener Secession (A. G. Hartmann). — Die künstlerische Konzeption (Huberti de' Dalberg). — Adolf Hölzel und Rudolf Schramm-Zittau (F. v. Ostini).

Redaktionsschluß: 12. Mai.

Bitte des Verlags

Die geehrten Abonnenten werden dringend gebeten, bei einem Wechsel des Aufenthaltsortes oder der Wohnung uns gütigst davon zu verständigen. Es gelangen öfters Reklamationen an die Geschäftsstelle, die bei rechtzeitiger Mitteilung von Veränderungen nicht notwendig wären. Zudem kommen die Hefte, wenn sie auch von der Post nachgesandt werden, gewöhnlich in einem Zustande an, der die Empfänger zu Beschwerden veranlaßt.

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN

Bevor die großen offiziellen Kunstausstellungen in München ihre Pforten öffnen, hat auch heuer, wie seit Jahren, mit Frühjahrsbeginn die Secession der jüngeren Malergeneration Gelegenheit gegeben, von ihrem Wollen und Können Rechenschaft abzulegen. Diese Frühjahrskonkurrenzen haben, seit sie bestehen, zu Malereiproduktionen geführt, die an die äußersten Grenzen des Menschenmöglichen gelangten und zugleich an die der Geschmacklosigkeit selbst. Heuer geht der Kurs in ruhigeren, weniger zügellosen Bahnen. Selbst die jungen Künstler lernen einsehen, daß Außergewöhnliches und Sensationelles doch nicht das Endziel der Kunst ist, und daß schließlich der Maler nicht allein nur für Maler malt und für deren Beifall. Damit soll nicht gemeint sein, daß der Künstler den Instinkt der breiten Massen befriedigen muß. Aber die Kunst, die wie heute nur den Fachmann und diesen nur einseitig ergötzt, und die den weiteren gebildeten Kreisen, ja der Allgemeinheit unverständlich bleibt, hat ihr Ziel verfehlt. Die Ausstellungen sind teils schuld daran, daß in diesen jede intime, liebenswürdige Durchführung nicht mehr zur Geltung kommen kann, daher der, welcher sich am aufdringlichsten gebärdet, in den großen Malerschlachten am ehesten auffällt. Wie aber auch die Entwicklung der Kultur und Kunstgeschichte beweist, kommt noch der Umstand hinzu, daß das unumstößliche Naturgesetz des Gegensatzes, das Bedürfnis nach letzterem hier seinen vollen Anteil hat. Die Abkehr von der zeichnerischen Durchbildung, von der formalen Gestaltung, von dem rhythmischen Fluß der Linien, all den künstlerischen Faktoren, die der älteren Münchener Schule als rühmliches Wahrzeichen anhafteten, ist nunmehr soweit erreicht, daß durch die Konfettitüpfelei der Allermodernsten wohl noch Helligkeiten erzielt werden, jedoch keine malerischen Werte. Nur dem Bedürfnisse nach Abwechslung, nach Veränderung entsprechend, sehen wir zaghaft eine Anzahl von Künstlern sich regen, neue Probleme zu lösen, ja, sich sogar von dem seinerzeit als das einzig Wahre und Erstrebenswerte, der »Freilichtmalerei«, abwenden. Vorerst nur ein Versuchen, aber sie zeigen, wo das Neue hinauswill.

Die Landschaftsmalerei ist mit Ausnahme der winterlichen Darstellungen spärlicher als sonst vertreten; das Interieur, mit sanftem oder voll einfallendem Licht hat wieder mehr Verehrer gefunden. Die Porträtmalerei tritt leider gegen früher zurück, und doch ist gerade dieses Gebiet noch für die modernen Künstler nach jeder Richtung hin das erfolgreichste. Die Frauenkunst, welche vor einiger Zeit hier noch stark florierte, wurde, ob mit oder ohne Absicht, sehr reduziert, man findet nur Weniges von weiblicher Hand gemalt. Ältere Künstler, solche, die schon bei der Gründung der Secession mitwirkten, haben sich den jüngeren diesmal angeschlossen. Wir finden sogar Exter, den »vielgewandten« und hin- und hergewanderten Künstler mit einer Kollektion von 17 Bildern. Es wurde einmal vor vielen Jahren von einem geistreichen Kritiker Exter das enfant terrible der Secession genannt und dies ist er auch heute noch. Man kann sich mitunter wirklich über diesen reichbegabten Maler ärgern, der seine Kräfte an den nutzlosesten und einfältigsten Dingen verzettelt und verschwendet. Er arbeitet mit eisernem Fleiß an Problemen. Unter diesen sind es Beleuchtungseffekte abendlicher Sonnenuntergänge, die ihn anziehen. Manches gelingt ihm spielend, vieles geht aber unter bei der derben, allzustarken Betonung. Exter ist einer jener temperamentvollen Maler, die sich von ihrer Natur zu sehr hinreißen lassen und die ihre Kunst, und das kommt öfters vor, als der Laie glaubt, nicht sicher in der Hand haben. Die beste Arbeit, auch die umfangreichste und am flüssigsten, zielsichersten gemalt, ist das »Nocturno«, badende Frauen in den verschiedensten Stellungen und Bewegungen im zarten Halbdämmerlicht. Die Betonung des feinen Linienflusses der bewegten Körper ist neben der malerischen, weichen Behandlung das Ziel seines Problems gewesen.

Über Leo Samberger läßt sich nichts Neues berichten, als was hier in der Zeitschrift bereits gesagt wurde. In den neueren Bildnissen, in flotter Kohlentechnik erkennt man das stete Fortschreiten des Künstlers. R. Winternitz hat die Spuren Uhdes noch stärker verfolgt als bisher, das fällt besonders in den Bildern »Spätnachmittagssonne« und »Balkonzimmer« mit der einfallenden Mittagssonne auf. L. Herterich, W. Lehmann', Th. Esser, R. Pietzsch haben vorzügliche Proben ihrer Kunst gebracht; aber auch diese Künstler sind schon in ihrer Eigenart längst genügend charakterisiert worden. Interessanter ist es, die Weiterentwicklung so manch anderen, jüngeren Talentes zu verfolgen. Da versucht Hermann Gröber, in seinen Bildnissen in großen knappen Pinselzügen gewissermassen summarisch den Kopf hinzustreichen. Er will das, was Anders Zorn in so geistreicher, leichter, lichtvoller Art fertig bringt, ebenfalls erreichen; nur steht ihm keine geschmeidige Technik, noch ein koloristisches Empfinden zur Verfügung. Seine Farbe ist Ölfarbe, dazu zäh und schwer, namentlich in den Schatten, immerhin zeigt aber der Maler schon, wie er jedesmal eine neue Auffassung sucht, um dem Konventionellen und Schablonenhaften aus dem Wege zu gehen. Farbiger, leuchtender wirken die Bilder Philipp Kleins; er ist wohl einer der geschicktesten der modernen Maler, der das, was man »modern malen« nennt, kann, dem kein Motiv zu schwer ist, und der alles, was er anfaßt, mit spielender Leichtigkeit löst. Die Bilder vom Strande in Viareggio, »Restaurant Berg am Starnbergersee«, »Rauchstilleben« zeigen eine Könnerschaft, die an Virtuosität grenzt, zugleich aber die Gefahr, die mehr die Kunst zur Veräußerlichung treibt, anstatt zur Verinnerlichung. Den goldenen Mittelweg schlägt hier Oskar Glatz ein, der in der prächtigen »Herbstlandschaft in Siebenbürgen« mehr gibt als einen nur malerischen Bericht. Diesen schließen sich noch eine Reihe tüchtiger Landschafter an. Unter anderen Carl Bössenroth, Paul Crodel, mit dem famosen »Fluß im Winter«, Oskar Graf, welcher leider etwas zu sehr den Einfluß Dills durchschauen läßt, und Fritz Oßwald, der anfängt, sich's bequem zu machen. Vor allem aber erfreut Richard Kaiser mit seinem großzügig empfundenen Bilde »Unter Erlen«. Das ist endlich einmal unter den vielen Studien und Problemen, die links und rechts hängen, ein Werk, das zugleich ein Bild ist, weil es alle Erfordernisse des in sich Geschlossenen, Abgerundeten trägt. Da läßt sich nichts abnehmen und hinzuflicken, das ist kein Ab- und Ausschnitt der Natur, sondern ein in den rhythmisch fein erwogenen Linien durchdachtes Werk, das zugleich das reiche Können dieses Künstlers zeigt, der mit tiefem Empfinden in das Wesen der Natur eindringt und geistreich zu verkörpern versteht, was es ihm offenbarte. Theod. Hummel ist wie immer der pikant prickelnd wirkende Maler, der sich an dem Schema, wie es die Schotten uns überbracht haben, nicht genug sättigen kann. Delikat, vornehm, dekorativ wirkend, werden seine Stilleben bei allen modernen Feinschmeckern der Kunst stets Beifall finden. In silbergrau, fein nuancierten Tönen ragt insbesondere ein Arrangement von Fischen aus den übrigen Arbeiten hervor. Die rauschende Farbenpracht mittelalterlicher Altarwerke hat R. Nissl angelockt und er verstand es auch in dem Interieur aus dem Nationalmuseum, jene künstlerisch-dekorative Wir-

kung, die jene alte Kunst ausstrahlt, mit den Mitteln der Farbe wiederzugeben, die konstruktiven Elemente das rein Formale, hält einer Prüfung aber nicht stand. Als Maler der Eleganz zeigt sich Hans Reinh. Lichtenberger in einer größeren Reihe von Guaschen. Das Verhältnis des landschaftlichen Teiles zum Figürlichen ist ein ungleiches, so daß, da die Figuren meist besser sind, eine störende Wirkung der Gesamterscheinung zu stark hervortritt. In seinen Tierstudien bringt Paul Neuenborn sehr viel Kenntnis vom Leben und Organismus seiner Objekte hinein. Weniger kommt die Rasseneigentümlichkeit, das Psychologische möchte man fast sagen, zur Geltung. Der Zeichner bleibt zu sehr an der äußeren Form haften. Primitiv und naiv sollen die Landschaften von Karl Reiser anmuten, aber diese Ungelenkigkeit und die für unser Zeitalter merkwürdige Darstellungsart erscheint weniger unmittelbar, als absichtlich gewollt. Charles Vetters Straßenbilder sind Variationen schon früher gebrachter Themata. In »Stille Nacht, heilige Nacht« wirkt der Christbaum absolut nicht, man denkt hier unwillkürlich an ein ähnliches Motiv, das Uhde gemalt! Was flutet da für ein Licht!

Ein merkwürdiges, sonderbares, aber großgewolltes Bild »Anziehendes Gewitter« brachte Carl Strathmann und zugleich mit diesem den Beweis, daß er nicht nur ornamental-dekorative Spielereien zu erfinden versteht, sondern auch Liebe zur Natur offenbaren kann. Mit trefflichen Werken sind sonst noch vertreten: Herm. Eichfeld, Olaf Lange, Albert Lamm, Gino Parin, J. Heß, G. Jagerspacher und M. Hagen. Die Bildhauerei tritt ja in der Secession allein schon aus räumlichen Verhältnissen nie so stark hervor, immerhin sind einige tüchtige Arbeiten zu erwähnen. Ernst Geigers ausdrucksvolle Büste, dann Minnie Gossens »Frühling«. An Rodin einerseits und an altägyptische Reminiszenzen gemahnen die Holzporträts von Jos. Höffler. Eine edle und zarte, kaum entwickelte Hero schuf Walter Mettler in Untersberger Marmor; Tierstudien in Bronze von Meyer-Pyritz, Walter Schliephacke, M. O. Müller und W. Zügel. B. Schmitt brachte zwei größere Holzreliefs »Der Kinderfreund« und »Maria und Martha«. An die Art und Weise Hildebrands gemahnen trotz Wahrung eigener Individualität Hans Schwegerle (Grabrelief), Perathoner, J. Scheible, Ed. Zimmermann und Peter Gindert. Ernststrebende Künstler sind mit Büsten vertreten, die von durchaus guter künstlerischer Qualität zeugen.

Franz Wolter

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHTE

Von Prof. Dr. KARL BONE

Die dritte Jubiläumsausstellung

die im Frühjahr für den Monat November versprochen wurde, gestaltete sich aus mancherlei Gründen, deren Kenntnis für weitere Kreise kaum irgend welchen Wert haben dürfte, nicht so, wie es beabsichtigt war. Das Bessere und Beste hoffentlich für die große Sommerausstellung im Kunstpalast aufsparend, — woran bei der ersten vielversprechenden Ankündigung wohl nicht hinreichend gedacht worden war — und doch auch etwas bringen wollend, sammelte sich in der Kunsthalle eine Art bunten Weihnachtsmarktes unter der Bezeichnung »Winterausstellung von Düsseldorfer Künstlern« und, diese begleitend, oder wenn man will, ihr gegenübertretend, in den Sälen der Schulteschen Ausstellung die einheitlichere und, ihrem Ziele entsprechend, gewähltere Darbietung des »Kunstverbandes Düsseldorf«. Die Kunsthalle zeigte 252 Werke von 122 Künstlern, der Kunstverband etwa 100 Werke von nur 14 Urhebern. Würden diese letzteren in der Lage gewesen sein, in diesem Jahre ihre Winterausstellung auch in die Kunsthalle zu verlegen, so würde das Gesamtbild dort zweifellos ein erfreulicheres gewesen sein; man würde eine Reihe der besten Namen dort nicht mit Verwunderung vermißt haben, ohne jedoch Leistungen gegenüber zu stehen, die alles übrige zerdrückt hätten. Beiderseits hielt sich alles recht im Rahmen des Erreichbaren; an Erscheinungen, die da höchste Höhen oder energische Wandlungen der Anschauungen bedeuteten, fehlte es durchaus. Wer aber, den einschränkenden Gründen Rechnung tragend und mehr den arbeitenden Künstler beobachtend, als sein Bild beurteilend, auf Absichten und Wege einging, der mußte an Achtung vor der Düsseldorfer Künstlerschaft und nicht zuletzt vor deren jüngsten Mitgliedern zuversichtlich gewinnen. Arbeit und Ernst, eine reichabgestufte Skala von Verschiedenheiten zwischen fast hüpfender Beweglichkeit und Biegsamkeit, mit der heut dieser, morgen jener Weg versucht, hier diese, morgen jene Linienführung, Farbengebung, Raumverteilung ergriffen wird, und einer vertrauenden Selbständigkeit, die, unbeirrt durch Mißerfolge, sisyphusartig den Berg hinanstrebt und immer wieder zögert, zu sagen: »So geht es nicht, so gibt es nichts,« kurz, ein selbsttätiges Streben macht sich überall geltend, wie Goethe es in dem Spruche empfiehlt:

> Jüngling, merke dir in Zeiten,
> Wo sich Geist und Sinn erhöht,
> Daß die Muse zu begleiten,
> Doch zu leiten nicht versteht.

Auch der Lehrer sollte mehr Begleiter als Leiter sein; wo das nicht der Fall ist, liegt die Schuld durchaus nicht immer am Lehrer. Es mag ja künstlerische Autokraten geben, die nur ihre Wege gelten lassen und den Anfänger womöglich bis über die Schule hinaus unter das Joch ihrer Manier zwingen: es gibt in der Tat — auch hier in Düsseldorf — faszinierende Geister, von denen das weichere Gemüt sich nicht befreien kann, ohne einen tiefen Schnitt ins innerste Leben zu tun. »Lerne von ihm, aber ergib dich ihm nicht!« muß es aber solchen gegenüber unerbittlich heißen; dann wird sich's schon zeigen, daß zwei Menschengeister und zwei Menschenherzen nimmer identisch sind; kommen sie jedoch im Auseinanderstreben wie durch Naturgewalt anscheinend in eins zusammen, dann wird die Naturwahrheit der Persönlichkeit ihr Recht wahren. Eine solche wahrhaft hohe Übereinstimmung der Geister ist gar weit entfernt von jenen äußerlichen Entlehnungen, die der Schulgewohnheit, oder dem Gefühl der eigenen Schwäche, oder bedenklichem Wetteifer, ja ganz materieller Spekulation entspringen. Eine dritte Art von Übereinstimmung, zunächst auch äußerlicher Übereinstimmung, sollte der Künstler auf seine Studien beschränken und diese nicht zu fertigen Verkaufsbildern werden lassen; es ist das Beschreiten fremder Wege zum Zwecke der eigenen Weiterbildung; es ist eine gefährliche Sache, aber sie kann nicht ohne weiteres verworfen werden. So hat z. B. unser Max Clarenbach das wahre Tor geöffnet in die innerste Seele der engeren Heimat, der niederrheinischen Stromlandschaft; sie hat sich ihm offenbart in der schneeigen Winterstille, unter lastendem Gewölke und zur Zeit der ersten Regungen des Vorfrühlings wie im herbstlichen Einschlummern; und er hat für diese Seele die Farbensprache gefunden, die nicht in Worten, sondern in Empfindungen ihren Widerklang hat; und diese Sprache ist ihm eine melodische, gehaltreiche, ins Weite führende geworden. Es wäre, meine ich, kein gutes Zeugnis für seine Freunde, die vor ihm und mit ihm nach dieser Heimatseele der Natur und einer Sprache für sie gesucht haben, wenn sie jetzt seine Nähe mieden und nicht versuchen wollten, wie

wohl diese Seele und diese Sprache durch ihre Organe ausgesprochen klänge. Da kann man nun manchmal sehen, wie solches Gerede dem Schnarren eines toten Phonographen gleicht, dann wieder sieht man, daß bewußte oder unbewußte Würdigung der Clarenbachschen Vorzüge selbst ältere Künstler nach dem Richtigen hingedrängt hat, ja bei dem einen oder andern gewahrt man mit dem Gefühle wirklicher Befriedigung, wie er in kräftigerem, härterem, man könnte sagen, Brusttone Clarenbachs Sprache spricht, nicht wie ein Nachahmender, sondern wie ein geistesverwandter Bruder. Andere dagegen fahren fort, ihre eigenen Wege zu gehen und so oder so die umgebende Natur auszustudieren, hie und da auch in anders gearteter Landschaft Anschauungen zu gewinnen. Da sieht man bei dem einen (z. B. A. Kaul und Jos. Kohlschein) prächtige Wirkungen in koloristischer Hinsicht, bei dem nicht minder strebsamen C. Jutz wachsendes Studium des einzelnen ohne Vernachlässigung der Gesamtwirkung; andere, wie J. Jungheim, W. Ophey, und gar G. Ritzenhofer, sollten bedenken, daß doch nicht jeder — vielleicht an sich lehrreiche — Versuch als Bild vor die Öffentlichkeit gehört; ein Einblick in ihre Kämpfe mit Form, Farbe und Licht geschieht gerne, wie in Dirks' Kämpfe mit den Wolkenbildungen und jeglicher Zartheit in der Natur; aber man verlangt doch ein stetes Vordringen zum Siege zu sehen, und anerkanntes Versprechen möchte auch gehalten sein. Und erst recht überlassen wir gerne anderen sogenannten Kunststätten die Produktionen, für deren Entstehen man glauben sollte, der Maler in trunkenem Zustande wälze sich zuerst auf der Palette, dann auf einem Stück Leinwand, schließlich noch auf dem Rahmen und nenne das »ein Kunstwerk schaffen«.

Daß der Zug des Düsseldorfer Rheinstroms den Künstler weiter abwärts nach Holland mit seinem Sand und Strand, seinen Schiffen und Fischern, seinen bäuerlichen Dorfszenen und ernsten Stadtbildern führt, ist naturgemäß, und viel Gutes aus den beiden Ausstellungen ließe sich für diesen Kreis nennen; doch auch der Sprung nach dem Süden wird immer wieder gewagt, aber sichtlich ohne Konzession an die spezifisch O. Achenbachsche Idealisierung und Farbensteigerung. Wenn vor einiger Zeit düstere Regenabend-Stimmungen und dergleichen die italienische Landschaft gleichsam künstlich »verdeutschen« sollten, statt dessen aber unwahr erschienen, so zeigt neuerdings manches Bild, wie auch ohne solche Gewalttätigkeit italienische Natur und italienisches Wesen mit echt deutschem Auge gesehen, mit echt deutschem Gemüt empfunden und mit echt deutschem Pinsel vor Augen gestellt werden kann, ohne daß die Eigenart des Landes verloren ginge, die doch wahrlich sich nicht auf das beschränkt, was an der breiten Touristenstraße liegt. Und so ist denn in beiden Ausstellungen die empfundene Landschaft wieder einmal an die Spitze getreten. Weil aber künstlerische Empfindung ohne empfundene Einheit nicht denkbar ist, so macht sich, weit mehr, als die Künstler sich dessen selber bewußt sind, der Eindruck der Komposition geltend. Vermöchte die Malerei nicht mehr zu geben als einen mehr oder minder stümperhaft imitierten Ausschnitt aus der wahren lebendigen Natur, dann wäre sie von vornherein ein gar verfehltes Ding, nicht einmal völlig zweckentsprechend als Dienerin des geographischen oder naturbeschreibenden Schulunterrichts. Sobald aber der zu künstlerischer Darstellung ergriffene Ausschnitt als in sich geschlossener Kreis Gegenstand zusammenfassender Empfindung wird, findet eine Art Kristallisierung statt, innerhalb derer alle Strahlen in einer Gesamtempfindung konvergieren und ebenso von ihr ausstrahlen; und weil diese Kristallisierung eine geistige ist, erscheint sie nicht an lineare, akademisch lehrbare Gesetze gebunden; vielmehr gehen die Wege zur Einheit durch alle Freiheiten geistiger Brechungen, also selbst durch die schärfsten Gegensätze hindurch. Verbreitete, teilweise allgemeine Grundrichtungen der Natur und des menschlichen Geistes bringen es mit sich, daß gewisse stets sich wiederholende Anordnungen als eine Art von Gesetzen abstrahiert werden können; aber es ist etwas anderes, die Natur gewalttätig unter solche Fibelgesetze zusammenzwängen, etwas anderes, sie so schauen, daß die Anschauung eine neue Gelegenheit gibt, das Naturgemäße dieser Gesetze zu bestätigen. Je mehr ein solches Gesetz linear veranschaulicht werden kann, um so mehr macht es sich dem Auge geltend, auch wenn der künstlerisch empfindende Künstler nicht im entferntesten an dessen Anwendung gedacht hatte. Dahin gehört unter vielem anderen das äußerlichere Gesetz der diagonalen Berücksichtigung, das tiefere der harmonischen Linienteilung bezw. des goldenen Schnittes. Der umstürzlerische Künstler, Ungebundenheit für Freiheit haltend, zertritt besonders häufig gerade diese Gesetze, ohne ihrer zu gedenken, ja vielleicht ohne sie zu kennen. Und der naturgemäß empfindende Künstler, der da gelernt hat, ihrer nicht zu achten, vielleicht nie davon gehört hat, kehrt zu ihnen zurück, sobald er aufhört, dem Altgeheimnisvollen zuwider zu arbeiten. Und diese Rückkehr beweisen zahlreiche Erscheinungen in der Kunsthalle wie bei Schulte. Es ist vielleicht gut, nicht zu viel darüber zu sagen, um nicht den Widerspruch der Tat zu reizen; und das um so mehr, weil sich die Komposition im echten Sinne des Wortes nicht etwa nur in der Landschaftsmalerei, sondern überall, selbst im Porträt hervorwagt, sich nicht ängstlich versteckend, sondern Anspruch auf Beachtung machend. Es sind das aber die nämlichen Werke, die das edle Gold der neueren Kunstbewegungen, geläutert von all dem begleitenden Schmutz und Beiwerk, zu ihrem Eigentum gemacht haben, um nun davon zu spenden; der Künstler folge seinem Werke und lasse sich von ihm leiten als von einer Gehilfin der Natur!

Doch nun etwas von einzelnen Bildern! Für die Landschaft wurde bereits Max Clarenbach als ein Führender genannt; neben ihm darf Eugen Kampff nicht verschwiegen werden, der in der Kunsthalle in dem Bilde »Landschaft« und kaum minder in der oberen Hälfte seines »Marktplatz in Furnes« auf höchster Höhe sich zeigt, nachdem er bei dem Gewölk endlich Erscheinung und Wesen der Wolke in Übereinstimmung gebracht hat, während Clarenbach bei Schulte in einer Reihe allerbester Leistungen eine Art Tonleiter seiner Empfindungsweise vorstellte. Ihm nahe, beginnen E. Hardt und W. Hambüchen einen festen Weg zu wandeln. Neben anderen, die bereits oben genannt wurden, sei O. Ackermann mit seinem »Fischerboot am Strande« erwähnt; mit sinniger anspruchsloser Empfindung ist das lichte Bläulichgrün des Himmels durch eine helle Wellenlinie und einen energisch braunen Landstreifen in die gelbliche Strandfarbe hinübergeführt; die Zweiteilung des Bildes wird auf diese Weise harmonisch verschmolzen. Mit ähnlichem Geschick, wenn auch in ganz anderer Weise, maskiert Rich. Klingen in seinem Hochbilde »Alte Häuser in Wolfenbüttel« die Halbierung infolge der Wasserspiegelung aufs vortrefflichste. Die Klarheit dämmernder Luft geben Alb. Baur zwischen Waldstämmen, H. Lasch im abendlichen »Gehöft« mit fast fühlbarer Wahrheit wieder. Diese Klarheit, gesteigert durch die Nähe des Meeres, gelingt G. M. Munthe meisterlich in seinem »Fischerdorf am Kanal«, wo zudem noch der lichtvolle Abendhimmel den Kampf des Abendsonnengelbs mit dem Blau des Tages in einem versöhnlichen zarten Seegrün Versöhnung finden läßt. — Geschickte Beachtung der erfüllenden Luft zeigen auch manche Interieurs; in erster Linie zu nennen ist da unter den Max Volk-

hartschen Interieurs der unübertreffliche Durchblick durch eine weitgeöffnete Flügeltür über einen Sonnenfleck, der durch ein nicht sichtbares Seitenfenster, dessen Eisenstäbe wiedergebend, auf den rötlichen Bodenziegeln des Hausflurs spielt, auf einen antiken geschnitzten Schrank eines dritten hellerleuchteten Raumes. C. M. Seyppel in seiner starkredenden Pinselsprache macht aus seiner »Verstaubten Stille« eigentlich eine trostlose Verödung mit allerlei verstreutem Kram, aber die staubige Luft glaubt man in der Nase zu verspüren, während in A. Holz' »Interieur aus Zons« bei aller Ähnlichkeit mit dem Seyppelschen Raume, Luft, Zeichnung und vor allem die schlichtwirksame klare Färbung alles einzelnen ein erfreulicheres Verweilen ist. H. Hermanns läßt »San Marko in Venedig« in sehr großem Formate dargestellt sehen; aber es läßt sich nicht verhehlen, daß gerade die besonderen Vorzüge dieses großen Interieurmalers durch Größe des Formates beeinträchtigt werden. — Vom belebten Interieur, dem Düsseldorfer Genrebilde, läßt sich diesmal nicht viel Gutes sagen; das Erfreulichste vielleicht ist C. Mückes »Katzenfamilie«, wo vom Genrebilde eigentlich nur ein verkümmertes Laubfröschlein übrig geblieben ist und die ganz meisterhaft dargestellte und mit dem umgebenden Raume ein vorzügliches Farbenspiel treibende Katzenfamilie stören soll; in Wirklichkeit aber bedarf es dieses »erregenden Momentes« nicht; denn mit weiser Maßhaltung steigert der Maler die Erregung nicht über die lebendige, fixierende Beweglichkeit hinaus, die dem Katzengeschlecht und ganz besonders den niedlichen jungen Kätzchen unermüdlich innewohnt. Das vortreffliche Gelingen dieses Bildes sollte den Künstler veranlassen, von seinen säuberlichen aufgeräumten Sonntagsstuben abzulassen und seine Meisterschaft der Beobachtung in der lebendigen Natur ohne menschliche Anekdote und Gefühlsspielerei zu üben. Größere Figurenbilder — Claus Meyers »Zweifler« und Paula Monjés »Abendlied« wirken nicht als solche — fehlen völlig bis auf eins, das besser nicht gemalt, wenigstens nicht als Rahmenbild ausgestellt wäre; es heißt zwar »Blumenkranz« (von L. Keller), ist aber — es muß gesagt sein — roh und wüst, nicht nur in der Gesamtauffassung und den gemein-derben Nuditäten, sondern bis in die Ausführung jeder Einzelheit, jeder Ader einer Hand hinein; wer nicht in der Vertierung seine geistige Erhebung wähnt, wird vor dem Bilde nicht verweilen; ist es bloß eine Studie, so mag sie sich mit ihrem Bewerber abfinden.

Unter den Porträtmalern steht in der Kunsthalle W. Petersen weit voran, ganz besonders mit dem Töchterlein Elisabeth, das frisch und kindlich frank aus dem feingelblichen Hintergrunde hervortritt und mit den Augen spricht: »Ich lebe und bin froh; ob's einer sieht, ficht mich nicht an.« Daß aber das Pastell Petersens Domäne ist, sieht man beim Vergleich mit seinen beiden Porträts in Ölfarben deutlich; sie entbehren der weichen Hülle, die wie eine sichtbare Luftschicht aus dem Lebendigen ausstrahlt. R. Böniger, der meist etwas ins Grobe arbeitet, überrascht diesmal in der erfreulichsten Weise durch die charaktervolle Zeichnung eines Knabenkopfes in zurückhaltender Beschränkung auf die schlichtesten Striche und nicht minder durch ein allerliebstes reizvolles Mädchenköpfchen mit braunen Zöpfen; es war ein Meistergriff, daß er dem frischfarbenen Gesicht die breite blaugrüne Stromfläche mit dem mattgrünen Ufer als Hintergrund gab; so erscheint das naive, nichtsahnende Wesen plötzlich vor den breiten und mächtigen Strom des Lebens mit seinem Glauben und Hoffen hingestellt. Noch weiter hinaus aus dem Gebiet des eigentlichen Porträts führt das sonnige Mädchenbild von E. Schwabe »Unser Madel«; da ist alles fast zu sehr entkörpert, Frühling und Jugend, drinnen und draußen. Porträtartig wirken auch noch die beiden Bilder von A. Bertrand, die des jungen Künstlers fleißiges und feinbeobachtendes Studieren wieder ins beste Licht stellen und ihn zu kühneren und kräftigeren Griffen ermutigen dürfen; von überraschender Wahrheit sind auf dem kleineren Bilde »am Fenster« das durchleuchtete Tischtuch und das beleuchtete Nähkörbchen, auf dem anderen die Kapuzinerkressen-Ranken, die — in ferner Erinnerung an Seeghersche und Breughelsche Umkränzungen — den Klosterhof mit der sinnend dasitzenden jungen Nonne umspinnen. Auch Aug. Ternes »Hanswurst« ist hier zu nennen; das Gesicht ist aber viel zu individuell und der Ausdruck ist viel zu persönlich — beides kein Nachteil für das Bild, das zugleich eine prächtige Farbenwirkung darstellt —, um diese unbestimmt-allgemeine Bezeichnung zu verdienen. Bei Schulte hat W. Schneider-Diedam die Führung als Porträtmaler; in erster Linie steht das hochvollendete Bildnis seiner Gattin, bei dem alle Einzelvortrefflichkeiten den Blick nicht stören, ihn vielmehr immer wieder dem seelenvollen Ausdruck des Auges und Antlitzes zuführen; die Auffassung und Darstellung des Hofschauspielers W. Schmidthähler ist dagegen eher geisterhaft als geistig zu nennen, meisterhaft wieder das Porträt des Malers Max Clarenbach, lebensvoll und treu, ohne realistisch zu sein, was ja auch der Natur des Porträtierten widersprechen würde. Th. Funks »Lesende« ist nicht mehr gerade Porträt, aber persönlich bestimmt genug, um mehr als eine bloße Situation zu bedeuten; immerhin tritt trotz des Halbdunkels Umgebung und Farbenwirkung, ein Spiel von Braun über Grün nach Blau, stark in den Vordergrund. Gerh. Janssen, nicht sparsam mit seinen Darbietungen, bringt wieder allerhand von seinen Lieblingstypen, darunter hervorragend »ein altes Ehepaar«, bäuerlich, einen festen Charakter, gebildet in engem Kreise durch harte Erfahrungen, unzweideutig aussprechend. Abweichend von seiner gewohnten Art und den Wunsch erregend, mehr und größeres von dieser Art von ihm zu sehen, ist sein »Niederrheiner«, auch ein bäuerlicher Kopf, aber von äußerst feiner und lebenswahrer, fast vornehmer Charakterisierung in weichen, dezenten Farben; ihm verwandt, aber doch nicht gleichwertig »Der Komödiant«. W. Heimer versucht sich stark in G. Janssens Art, vermag aber dessen Urwüchsigkeit noch nicht zu erreichen. A. Schönnenbeck wird sich hüten müssen, daß das dämmerige Halbdunkel, das ihm aus seinen geschickten Radierungen anhaftet, in seinen Ölgemälden nicht zur Verschwommenheit wird. Das nämliche muß noch immer dem geborenen Radierer Richard Bloos gesagt werden, bei dessen Gestalten man zu fürchten anfängt, sie scheuten sich ans helle Tageslicht zu treten. Den Verehrern der W. Schreuerschen Arbeiten, die mehr an Vielseitigkeit als an künstlerischer Bedeutung wachsen, vermag ich nicht nachzufühlen; ich sah aber jüngst ein Bild von ihm, in dem das Landschaftliche in einheitlicher Stimmung vorherrschte, und dabei fielen mir seine ersten nächtlichen Stimmungsbilder an der Lambertuskirche und am Rheinufer ein; vielleicht ist das mehr sein wahres Feld als die Staffagen und Theaterstückchen im Empirekostüm u. dgl. — Prof. G. von Bochmann täuscht insofern die Erwartung, als er in dieser Ausstellung (Schulte) fast ausschließlich ältere Sachen kleinen Umfangs, kleine Skizzen und Studien bringt; ein größeres älteres Bild, »Am Strande«, zeigt die Verwendung und Wirkung dieser breiten, fleckigen Technik; dieser Rückblick wird den Meister selber interessiert haben, und schon das berechtigt ihn zu der Erwartung, daß auch andere ihm für diesen Rückblick dankbar sind.

Beachtenswerte Plastiken waren von Fritz Cauer (u. a. zwei vorzügliche Plaketten), R. Kaesbach, W. Lehmbruck, Gust. Pillig ausgestellt.

STUTTGARTER KUNSTBERICHT

Die zweite Winterausstellung des Stuttgarter Ortsvereins der Allg. Deutschen Kunstgenossenschaft im Museum der bildenden Künste brachte eine stattliche Auswahl von neueren Werken ihrer Mitglieder und solcher der »Freien Vereinigung württemb. Künstler«, welche sich erfreulicher Weise an dieser Ausstellung gleichfalls beteiligten. Wenn auch die bekanntesten Meister der hiesigen Künstlerwelt dem »Künstlerbund« angehören und deshalb leider nicht vertreten waren, so machte die Ausstellung doch einen im ganzen recht guten Eindruck und bewies von neuem, daß auch die hiesigen Dei minoris gentis Achtungswertes leisten können, wie ja auch der »Schwabensaal« auf der »Grossen Berliner« im Vorjahre allseitige Anerkennung gefunden hat. Bei der jetzigen Ausstellung hatte Karl Goll-Stuttgart, der in weiteren Kreisen noch wenig bekannt wurde, den Vorzug, durch eine besonders große Kollektion von Gemälden, Studien und Skizzen, die allgemeine Aufmerksamkeit auf seine Werke lenken zu können. Wir lernten in ihm einen fein empfindenden Künstler kennen von nicht geringem Können. Seine älteren Arbeiten zeigen noch den Einfluß der Keller-Schule, zum Teil klingen sie auch an Leibl an. Seine Naturstudien sind zart und duftig, weiche Töne zieht er dem grellen Sonnenglanz vor. So sind u. a. sein »Gewitter im Frühling« und sein »Frühlingsabend« überaus stimmungsvoll. Die meisten anderen Aussteller sind schon in meinen früheren Kunstvereinsberichten gewürdigt, ich kann mich heute also darauf beschränken, nur noch das vortreffliche Winterbild von Julius Kornbeck-Oberensingen zu erwähnen, welches in seiner bräunlichen, das eingetretene Tauwetter in einem schwäbischen Dorf vortrefflich charakterisierenden Tönung so recht alle künstlerischen Vorzüge dieses Seniors der schwäbischen Landschafter zeigt.

Im Württemberg. Kunstverein stellte der talentvolle junge Bildhauer Emil Kiemlen-Stuttgart seine für eine Kirche in Ebingen bestimmte große Kreuzigungsgruppe aus. Wenn auch das ernste Motiv eine noch strengere Auffassung gestattet hätte, so gereicht dieses schöne Werk doch sowohl dem Künstler wie dem Gotteshaus zur Zierde. Gleichzeitig war von dem Stuttgarter Emil Epple-Rom eine Anzahl Skulpturen ausgestellt, welche in ihrer durchweg idealisierenden klassizistischen Konzeption und tadellosen Ausführung den Einfluß der römischen Studien und der Beziehungen zu Adolf Hildebrand auf den ehemaligen Rümann-Schüler erkennen lassen. Seine Marmorstatue »Orpheus«, sein Brunnenrelief und das fein empfundene Porträtrelief seiner Mutter, alles in reinstem karrarischen Marmor ausgeführt, sind gleich bewundernswerte Meisterwerke. Nicht ganz so vorbehaltloses Lob verdienen die zahlreichen Gemälde, welche Hans von Hayek, der zur Zeit wohl bedeutendste Dachauer, ein Schüler von Karl Marr und Heinrich Zügel, sandte. Zwar zeugen sie von starkem, vielseitigen Talent, jedoch fehlt es ihnen zum Teil an Weichheit und Stimmung und namentlich das fließende Wasser gelingt nicht recht. So das an jenen unglücklichen Neo-Impressionismus erinnernde Wasser der Vils in dem sonst schätzbaren Straßenbild von Amberg. Dagegen ist das Meer auf dem Gemälde »Vollendamer Fischer« famos gemalt. Das sind auch prächtige charakteristische Köpfe, dieser alte Fischer mit seinem Sohn. Seine Tierstücke, so »Kampfbereit« und »Pferde im Stall« sind in Zeichnung und Farbe vortrefflich, vielleicht zu sehr auf Effekt gemalt, wie auch die übrigens lobenswerten Bilder »Windmühle«, »Schiffe im Hafen«, »Am Deich« u. a. C. M. Horsfall-Berlin stellte mehrere flott gemalte Porträts aus, die in ihrer vornehmen Art die englische Schule erkennen und den Engländer vermuten lassen. F. Guillery-München schwärmt offenbar für Ziegelfarben. Sein wenig sagender »Abend« wie auch das interessantere und besser gelungene Bild »Allein« leiden darunter. »Die Kinderstube« von Walter Geffken-München dagegen leidet gleichermaßen an einer harten Stimmung in Blaugrün, welcher auch F. Paczka-Berlin in den »Ungarischen Bäuerinnen« allzuviel zuneigt. Beide Gemälde, namentlich das überflüssig große Kinderbild, lassen überdies eine feine, liebevolle, sachliche Durchführung vermissen. Unter den ausgestellten, im allgemeinen tüchtigen Landschaften von Rud. Poeschmann-Plauen fiel besonders das famose Rathaus zu Michelstadt (Hessen) mit seiner originellen mittelalterlichen Architektur vorteilhaft auf. Ähnlich erfreulich schnitt Karl Langhammer-Berlin mit seinen Veduten aus dem Lahntal, aus Rothenburg o. T. u. a. ab. Sein »Blick auf den Limburger Dom« z. B. mit der alten Lahnbrücke, im Vordergrund der altersgraue, vieltürmige Dom auf schroffen Felsen, aus grauem Nebel silhouettenhaft hervorlugend, ist eine überaus glückliche Momentaufnahme von hoher malerischer Wirkung. Otto Boyer-Düsseldorf fand mit seiner Kollektiv-Ausstellung im ganzen weniger Anerkennung, seine ziemlich rohe, bunte Farbengebung wirkt oft geradezu abstoßend. Am besten gefiel noch sein stimmungsvolles »Einsames Gartenhaus«, nächst diesem »Der Zauberer«, »Auf dem Meeresgrund« und »Der Tanz«. — Der Münchener Kunsthandlung Wimmer & Co. verdankte der Verein eine umfangreiche Ausstellung längst bekannter und gewürdigter, namentlich Münchener und Düsseldorfer Meister (Defregger, Diez †, Gabriel Max, E. Zimmermann †, Stuck, L. Knaus, Ed. v. Gebhardt u. v. a.), von welchen hier nur konstatiert werden soll, daß sie trotz allem ihre alte Zugkraft noch keineswegs verloren haben. Aber auch neben diesen Sternen am Kunsthimmel konnten die vortrefflichen Radierungen von Felix Hollenberg-Stuttgart, welche zwei Nebensäle füllten, wohl bestehen.

Ernst Stöckhardt

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Einen günstigen Schritt unternahm die Leitung des Kunstvereins durch die korporative Aufnahme der Luitpold-Gruppe. Es hatte den Anschein, als ob der Münchener Kunstverein neue, lebensfähige Keime pflanzen wolle zu einem guten Gedeihen der Kunst im allgemeinen, und im besonderen zu einer Bildung des Publikums, zur Erziehung zum Geschmack. Die Werke all dieser Künstler, die schon von früheren Ausstellungen her größtenteils bekannt sind, bürgten ja von vornherein für Qualität. Ob es aber ein wirklicher Erfolg war, der neben der Achtung auch einen finanziellen erzielte, ist wohl kaum anzunehmen, da selbst das Münchener Publikum der wirklichen Kunst noch ziemlich fremd gegenübersteht. Es ist ein Jammer, wie die kunstfreundlichen Laien etwas Tüchtiges und Gutes übersehen, aber darnach förmlich lechzen, sich an Geschmacklosigkeiten zu laben. Fern von den letzten Eigenschaften waren die brillant gemalten Tierbilder von J. D. Holz, der sich allmählich zu einer starken Persönlichkeit auswächst. A. Egger-Lienz, C. Blos, C. Marr, Kunz-Meyer, E. Kuithan, H. Urban, Ph. O. Schäfer hatten gute Arbeiten beigesteuert, die aber, wie schon erwähnt, gelegentlich der größeren Jahresausstellungen bereits besprochen worden sind.

Als Erinnerung an den Besuch des Kaisers, zur Grundsteinlegung des Deutschen Museums hatte Stockmann die Dekorationen der Feststraßen in reizenden und zugleich virtuos behandelten Blättern festgehalten. Die leichte Art des Aquarells kommt gerade solchen Thematen gut zu statten und wirkten alle die Ansichten

und lustigen Szenerien durch Frische und Unmittelbarkeit des momentan Gegebenen überraschend pikant. Hatte schon in früheren Jahren die Wiener Blumenmalerin Olga Wisinger-Florian die Farbigkeit ihrer Palette um ein bedeutendes gesteigert, so schien sie sich in den letzten Darstellungen einer südlichen Vegetation noch überbieten zu wollen. Was Technik, was Können und Beherrschen der malerischen Mittel überhaupt betrifft, ist diese Dame, die wie ein Mann den Pinsel führt, unbedingt Meisterin! Aber trotz allem bestrickenden und leuchtenden Farbenzauber, den sie über die Kinder Floras ausgießt, fehlt etwas; das was man Empfindung, was man Seele nennt. Dieser ganze Saal voll exotischer Blumenpracht und reizvoller, südlicher Landschaftsmotive wirkte wie prasselndes, blendendes Feuerwerk, das, nachdem es verraucht, uns den Himmel mit ewig leuchtenden Sternen, anderer dauernder Kunst wiedergibt.

Zwar ist solche Kunst noch nicht in den Werken des noch jungen, talentvollen C. Sauer zu erkennen, immerhin steckt aber Rasse, unbedingt ein gut Gewolltes in den trefflich beobachteten Waldpartien, badenden Jungen am hellbeschienenen Flußufer und der flott gemalten Pferdeschwemme. Von vornehmer Auffassung waren die Frauenbildnisse L. Blums, und etwas zu stark in Dunstigkeit und Nebelschleier gehüllt die Winterlandschaften von O. Sinding. Mit zu den produktivsten und zielbewußten Landschaftern gehört Otto Strützel, der in einer größeren Kollektion wieder erfreulichen Aufschluß gab über ein stetes und sicheres Weiterschreiten. Ein warmes Naturempfinden spricht aus all den der heimatlichen Scholle entstammenden Motiven. Es geht dem Beschauer hier das Herz auf beim Anblick dieser Kunst, die mit Sicherheit, Beharrlichkeit und gutem Können von ihrem Land in einem nie müde werdenden Behagen erzählt. Aber auch ernste, tief melancholische Seiten weiß Strützel anzuschlagen. Sein Isartal mit dem dunkel aufziehenden Gewitter, Sturmwolken vorauspeitschend, die nur hie und da noch die schneegekrönten Bergspitzen hervorleuchten lassen, war von mächtiger Wirkung. Die Landschaften, welche Alfr. Zimmermann im Treppenhaussaale ausstellte, hatten stark farbigen Auftrag, und waren reifer in der Vollendung, trotzdem traten Härten in der Formbehandlung und malerischen Gestaltung noch stark in den Vordergrund.

Über Alice Trübners Malereien, die als Nachahmungen derjenigen ihres Gatten zu betrachten sein dürften, ist nichts weiteres hinzuzufügen, als daß die nicht untalentierte Dame fleißig am Werk ist und allmählich ganz in beabsichtigter Manier untergeht. Es ist auch wenig interessant, was sie malt. Einige Medizin- und sonstige Flaschen, ein Glassturz, eine Puppe, unreife Äpfel, das sind die stets wiederkehrenden Bestandteile ihrer immerhin weise ausgewählten Sujets. Stark verunglückt war eine Hamlet-Parodie; hier gab die Malerin unfreiwilligen Aufschluß über die Unzulänglichkeit, eine menschliche Figur organisch zu zeichnen und zu malen! Ein gewaltiger Abstand besteht zwischen dieser Menschendarstellung und derjenigen Hugo v. Habermanns. Dieser Künstler ist eine ganz vereinzelte Erscheinung, die mit Feingefühl und Geschick in einer silbrig-tonigen, fast ornamentartigen Malweise, einfach und höchst raffiniert zugleich, alles mit den wenigsten Mitteln auszudrücken versteht. Das interessante Damenbildnis, ein Arrangement in Weiß, gibt wiederum für das Gesagte den besten Beleg. Hart und eckig dagegen sind die mit ehrlichem Fleiße und solider Technik ausgeführten Porträts von A. Erdtelt. Der Maler ist bestrebt, auf Kosten des Taufrischen und Unberührten die Modellierung bis zur Greifbarkeit zu treiben.

Der Nachlaß von Marg. Krüger lehrte, was die Frau zu leisten imstande ist, wenn sie sich auf dem Gebiete der Malerei zu beschränken versteht. Neben einer trefflichen Schulung zeigte sich überall ein fein kultivierter Geschmack, der nichts Bedeutungsloses und Niedriges aufkommen läßt. Von einer zarten, leichten Hand sprechen die feingestimmten Blumenstücke und Stilleben und wie Todesahnung liegt es über dem Arrangement von Blumen und Emblemen, die das Hinscheiden von dieser Welt versinnbildlichen. Eine großartige Überraschung bot die reichhaltige Serie von Aquarellen und Ölgemälden, die Max E. Giese dem Kunstverein bot. Giese ist eines der stärksten Talente, vor allem einer von den wenigen, die ihre Erlebnisse aus der Natur in allgewaltig mächtigen Zügen poesievoll niederschreiben, voll Saft und Kraft. Und da ist es besonders die Technik des Aquarells, die der Künstler souverän beherrscht, in welcher er eine farbig-künstlerisch-dekorative Schönheit niederlegt, die zur Begeisterung hinreißt. Von ganz besonders fesselndem Reiz waren die verschneiten, einsamen Gegenden, Motive der bayerischen Hochebene, dann das verlassene, letzte Haus in fast unheimlicher Stille am Rande des tiefdunklen Wassers gelegen. In den ungemein malerischen Ansichten aus Passau und anderen alten deutschen Städten offenbart sich ein Sinn, der auf das Konstruktive der Architektur gerichtet ist. Dabei verfällt Giese nicht in den Fehler, rein zeichnerisch architektonische Details zu geben, sondern, indem er das Charakteristische andeutet, bleibt er ganz Maler, dessen farbenfreudiges Auge auf die Massenverteilung gerichtet ist. Der Künstler ist auch eben deswegen mehr Maler für Maler, die ihm auch um so eher die volle Wertschätzung seiner Kunst entgegenbringen können.

In eine große Verirrung ist Kurt Herrmann geraten, welcher die Wege der Neoimpressionisten eingeschlagen und die Äußerlichkeiten jener französischen Mode angenommen hat, die, in einer Sackgasse angelangt, vergebens nach einem Ausgang sucht. Man kann ja, wie seinerzeit besprochen, diese ganze Tätigkeit im Pointillismus weniger als Übung der Kunst, mehr als eine Übung der Wissenschaft betrachten. Auf jeden Fall sind all die Versuche, um jeden Preis Helligkeit und nur Helligkeit zu erzielen, dazu angetan, dekorative Flächenbelebung zu schaffen, aber keine Gemälde. Charles Palmié hat sich ebenfalls dieser Richtung angeschlossen, die auf die Franzosen zurückzuführen ist und weiter nichts beweist, als daß man mit gewissen Rezepten und Geschicklichkeiten immer noch ein Dekorationsmaler bleiben kann. Franz Wolter

CHRISTLICHE KUNST AUF AUSSTELLUNGEN

Die Ausstellung in Düsseldorf enthält ein Werk von L. Feldmann: »Christus am Ölberg«, einen »Johannes im Gefängnis« von Ed. von Gebhardt, zwei Stationsbilder von Seuffert, eine »Verspottung Christi« von Schindler; ferner seien noch hier erwähnt »Der weiße Sonntag« von Ritzenhofen und ein Kommunionbild von A. Bertrand; dann die Plastiken: »Samaritergruppe« von Haverkamp, »Kreuzträger« von O. Lessing. — In die Internationale Ausstellung zu Mannheim ist nichts Christliches aufgenommen. — Auf der Kölner Ausstellung in der Flora sieht man das Gemälde »Die hl. drei Könige« von Plückebaum, »Pietà« von Frhr. Karl Alex. v. Otterstedt, eine farbige Zeichnung »Pietà« von Lambert, die Majolikabüsten des jugendlichen Johannes und des jugendlichen St. Georg von Kornhaas, eine Reihe von Glasgemälden, deren Autoren nicht genannt sind, aus der Kunstanstalt für Glasmalerei Hans Drinnenberg, das Gemälde »Christus im Grabe« von Trübner, das

Bronzerelief »Pietà« von Matthias Streicher, ein Grabdenkmal von Grasegger. — Auf der internationalen Kunstausstellung der Secession München begegnen wir einer Kreuzigung von Franz von Stuck, einem kleinen Bild der Auferweckung der Tochter des Jairus von Albert von Keller, einer Kreuzigung von Ludwig Schmid-Reutte und einer Plastik »Johannes der Täufer« von Fritz Behn. — Die Münchener Jahresausstellung im Glaspalast birgt die folgenden Nummern, deren Inhalt dem christlichen Ideenkreis angehört; es sind drei Plastiken: ein großer Christus am Kreuz von Alois Mayer, eine Pietà von Hubert Mennicken, die lebensgroße Gruppe »Der verlorene Sohn« von Franz Hoser; ferner eine Rötelzeichnung von Kaspar Schleibner, »Der hl. Pankratius«; ein Entwurf zu einem Glasgemälde (hl. Johannes Ev.) von Bernard Rice, die Ölgemälde »Cäcilie« von Georg Tyrahn und »Noli me tangere« von Gabriel von Max; »Magdalena« von K. Schleibner, »Tod des Moses« von Eduard von Gebhardt, I. Kreuzwegstation von Robert Seuffert. Wir erwähnen noch die Plastik »Musizierender Engel« von Max Unger und »Nonnen im Klostergarten« von Fritz Kunz. — Aus der Großen Berliner Ausstellung können hier genannt werden: »Abendmahl« von Thienhaus, zwei Bilder von Pfannschmidt, »Ostermorgen« von Harrach, »Der hl. Benno« von Jos. Albrecht, Bilder von Steinhausen, »Mater dolorosa« von Goehrmann, »Madonna« von Eissing, »Johannes« von Kramer; dann die Plastiken: »Unsere Erlösung« von Valentin Kraus, »Lasset die Kindlein zu mir kommen« von Starck, Altar-Pietà von Bossard, Kreuzabnahme von Splieth, »Misericordia« von Schreithmüller.

Bescheidener als sie ist, könnte die Ausbeute nicht sein.

ZU UNSEREN BILDERN

Denkmal des Grafen Konrad von Preysing. (Abb. S. 230 und Sonderbeilage.) Die schwierigste Seite der Plastik ist die Denkmalkunst: nicht viele Bildhauer haben hier eine glückliche Hand, wo der Künstler mit Faktoren zu rechnen hat, welche bei keiner andern Aufgabe in gleichem Umfange an ihn herantreten und schwer zu bewältigen sind. Es gilt nicht nur, ein plastisches Werk zu schaffen, das in sich wirksam ist, sondern auch das zu schaffende Werk mit der Umgebung in Einklang zu bringen und letztere künstlerisch zu heben. Demnach ist das Denkmal in seinen Abmessungen, in der Silhouette, in der Entwicklung nach der Höhe oder Breite, in den Proportionen seiner Teile, auch oft im Material von dem Charakter des Aufstellungsortes bedingt. Das Denkmal selbst darf nicht kleinlich, zerrissen, unruhig wirken, sondern muß geschlossen, soll aber auch nicht klobig sein. Man darf sich demnach nicht wundern, wenn ein großer Teil der vielen Denkmäler, die allerwärts errichtet werden, keine rechte Befriedigung aufkommen läßt; um so mehr wird man sich über jedes Denkmal freuen, bei dem der große Wurf gelang. Mit einem solchen wurde am 9. Juni Plattling in Niederbayern beschenkt. Dort, in dem Nachbarort des Schlosses der Familie Preysing-Lichtenegg-Moos, ließen dem verstorbenen Grafen Konrad von Preysing dankbare Verehrer und Freunde durch Professor Georg Busch in München ein würdiges Monument errichten, das sich durch plastische, klare Wirkung, Größe der Auffassung und fein proportionierten Aufbau auszeichnet. Über drei kraftvollen Stufen leitet der Sockelunterbau mit den ruhig geschwungenen Linien und den dekorativen Früchtekränzen zum Postament über, das sich nach oben angenehm verjüngt und sehr glücklich gegliedert ist. Der ganze 3 m hohe Unterbau besteht aus Muschelkalkstein. Die Statue ist in Bronze gegossen und 2 m hoch. Der Graf, ein Edelmann in des Wortes schönster Bedeutung und ein Mann des Volkes, steht ruhig und fest, in schlichter Haltung, mit sinnend vorgeneigtem Haupte auf hoher Warte und schaut mit warmer Teilnahme in das Leben des Volkes, mit dem er stets innig verbunden war und für das er kein Opfer gescheut hatte. Das ganze Monument geht woltuend mit dem Platze und der Umgebung zusammen.

Wir reproduzieren ferner auf der zweiten Sonderbeilage ein anderes monumental empfundenes Werk des Schöpfers des Preysing-Denkmals, die St. Martinsgruppe in der Pfarrkirche zu Böttingen bei Spaichingen. Herrn Pfarrer Katzenstein verdanken wir hierüber folgende Mitteilungen. Im Juli 1906 wurden für die Seitenaltäre der Pfarrkirche in Böttingen, eines schlichten Barockbaues, von Professor Georg Busch zwei Gruppen, nämlich eine Pietà und ein hl. Martin, vollendet. Beide Gruppen sind aus karrarischem Marmor und stehen auf einer Predella von farbigem, grau gestreiftem Marmor; die Gruppe der Pietà ist 1,30 m, jene des hl. Martin 1,40 m hoch. Der Ausdruck des Schmerzes bei der Mutter Gottes ist ungemein edel und vornehm, der Leichnam Christi ergreifend. Eben so gelungen ist die Martinsgruppe. Das schwierige Problem, auf einem so engen Raum Roß und Reiter und Bettler in ungezwungener Gruppierung anzubringen, ist überraschend gelöst und die Gruppe ist jeder profanen Wirkung entrückt. An dem stolzen Rosse, welches klug mit dem Kopfe eine leichte Wendung macht, wie um dem Vorgang seine Aufmerksamkeit zu schenken, hat das Volk seine besondere Freude.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Max Heilmaier, über dessen bisheriges Schaffen wir im letzten Hefte ausführlich berichteten, wurde mit Wirkung vom 1. Oktober lfd. Js. zum Professor an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg ernannt.

Mannheim. Die in den Jahren 1737—1760 erbaute Jesuitenkirche dahier wurde in letzterer Zeit renoviert. Die Restaurierung der Malereien lag in den Händen des Professors Waldemar Kolmsperger. In der Vorhalle wurden zwei neue Standbilder: Kurfürst Karl Philipp und Karl Theodor, aufgestellt, Werke des Bildhauers Th. Buscher; sie sind in Stein ausgeführt und haben eine Höhe von 2,50 m.

Pfarrer Arthur Schöninger in Söflingen bei Ulm wurde zum Vorstand des Rottenburger Diözesanvereins für christliche Kunst gewählt.

Ausstellung christlicher Kunst in Luzern. Vom 16. Juni bis 1. Juli veranstaltete die Buch- und Kunsthandlung Baeßler, Drexler & Cie. in Luzern und Zürich in der Aula der Luzerner Kantonsschule eine Kunstausstellung, bei der in erster Linie religiöse Bilder zur Geltung kamen. Hauptsächlich einen Überblick über die Reproduktionen religiöser Art in den verschiedensten Verfahren wollten die Aussteller bieten, aber es wurden ihnen von verschiedenen Luzerner Künstlern auch Originale zur Verfügung gestellt. Auch Gebhard Fugel war mit zwei Originalen vertreten (»Christus vor dem hohen Rat« und »Jesus die Kinder segnend«).

Aachen. Die Erwerbung der bekannten Sammlung des in Köln verstorbenen Bildhauers Richard Moest ist dem Direktor des städt. Suermondt-Museums, Herrn Dr. H. Schweitzer, um den Preis für einige Hunderttausende gelungen. Die ca. 500 Nummern umfassende Kollektion deutscher Holzskulpturen stellt die ganze

Entwickelung dieses Kunstzweiges dar. Nimmt man hierzu die aus der Sammlung Dr. Franz Bock und des Kaplans Steiger stammenden Stücke, so ergibt sich ein reicher Besitz auf diesem Gebiete, durch den das Museum hierin an erste Stelle sämtlicher städtischen deutschen Museen tritt. Der weitere Zuwachs durch die Sammlung Moest besteht in ca. 50 niederrheinischen Möbeln der Gothik und der Renaissance, ca. 800 Schnitzereien (Paneele, Fragmente etc.) und ca. 50 meist ältere Bilder. Durch eine vom Direktor des Museums in Aussicht genommene Publikation soll die Sammlung auch weiteren Kreisen bekannt gemacht werden.

Stuttgart. Im vorigen Jahre führte Goldschmied Jos. Ballmann dahier für den Hochwürdigsten Herrn Bischof Dr. von Keppler in Rottenburg nach dem Entwurfe von Architeckt Koch in Stuttgart eine 0,68 m hohe Monstranz aus. Das Sanktuarium ist von einem Kranz aus Lapis-Lazuli, Opal und Achat umgeben; die Lunula ist grün emailliert. Der Schaft ist Elfenbein, ebenso das über einem Knauf in die Sonnenscheibe hineinragende Figürchen der Gottesmutter.

Paris. Die Ausstellung der Societé nationale enthält kein einziges Bild religiösen Inhalts; auch enthält sie sehr wenig bedeutendere Werke aus anderen Gebieten. Der Salon des Artistes Français zählt 4855 Werke, meist der älteren Richtung angehörend.

Düsseldorf. Am 22. und 29. April wurde hier auf Veranlassung des königlichen Konsistoriums der Rheinprovinz der 6. evangelische Kirchenbaukursus abgehalten, an dem sich etwa 130 Geistliche, Künstler usw. beteiligten. Der Theologieprofessor Dr. Karl Clemen setzte am ersten Tag auseinander, daß sich der Kirchenbau an die Anforderungen der Liturgie anzuschließen habe. Sein Bruder, der Kunsthistoriker Professor Dr. Paul Clemen, legte an Abbildungen dar, wie alle bedeutende Architektur sich in ihrer gesamten Anordnung aus dem Bedürfnis heraus entwickelte. Der zweite Tag war der Frage der Ausschmückung des Kirchenraumes gewidmet. Professor Dr. Paul Clemen trat für ein Fortschreiten in der Entwicklung der Formen für die künstlerische Gestaltung der Einrichtungsgegenstände ein, bedauert, daß heute die wirkliche große Kunst der Kirche entfremdet sei, wohingegen sich ein Unternehmertum oft bedenklich vordränge. Man müsse die wirklichen Künstler, die doch vorhanden seien, heranziehen. Eine starke, persönliche Kunst sei notwendig, und die ernsten Vertreter neuzeitlicher Raumkunst müßten die gleiche Möglichkeit zur Betätigung erhalten, wie die Anhänger des Alten.

In der kgl. Hofglasmalerei von C. de Bouché ist nunmehr auch das von dem Deutschen Kaiser gestiftete Fenster für Königsberg fertiggestellt. Sowohl bei dieser Arbeit, als auch in der eigenartig aufgefaßten Madonna, ein weiteres Glasgemälde für Karneid bei Bozen, zeigt der Künstler, wie er in den ernsten und frommen Geist des Mittelalters eindringt und ihn dabei, was für uns das Wichtigste ist, mit neuem Leben erfüllt. Es bedurfte wohl eines rastlosen Studiums, um die Glasmalerei, die noch vor den siebziger Jahren tief darniederlag, zu jener Höhe wieder zu bringen, wie dies de Bouché in vorbildlicher Weise in so manch köstlichem und vornehm künstlerischem Werk gezeigt hat. Nicht vergeblich war das Eindringen in die Kunst der alten Meister und gerade diesem energischen Vorgehen sind die schönsten Ergebnisse der Glasmalerei zu verdanken, wie sie uns in den Domen zu Bremen, Augsburg, Regensburg und so vielen Gotteshäusern Deutschlands entgegenleuchten, die aus des Meisters Werkstatt hervorgegangen. In dieser Werkstatt bildete sich auch eine Künstlerschar heran, die dann später an den verschiedensten Schulen die Traditionen und Lehren de Bouchés weiterpflanzten. Einer der tüchtigsten von jenen Jüngern, die noch im Atelier tätig sind, und der glänzende und hervorragende Proben seines Talents und Könnens gegeben, die volle Bewunderung verdienen, ist Georg Köllnsberger. Es gelang ihm, vollständig das Erbe der Alten zu übernehmen, und im Geiste seines Lehrers und Meisters zu erweitern. Seine Hand ist deutlich in vielen Teilen der musivischen Kunst erkennbar durch die liebevolle und intime Wiedergabe der Einzelheiten und in der Wahl einer harmonischen Farbengebung. Diese ist nirgends so wichtig wie in dem Fensterschmuck der romanischen und gotischen Kirchen, welcher ja eine ganz andere Wirkung — schon allein bedingt durch den Charakter des Materials — zugrunde liegen muß, als in der Wand- und Tafelmalerei. F. W.

Ladislaus Eugen Petrovits. Am 1. April d. J. starb in Wien der bekannte akademische Maler Ladislaus Eugen Petrovits im 69. Lebensjahre. Als Sohn des Bildhauers Demeter Petrovits (gestorben 1852) am 25. Januar 1839 geboren, widmete er sich anfangs auf Wunsch seines Vaters der Bildhauerei, doch durch die Dekorationen Brioschis und die Bildbogen Treutsenskys begeistert, wandte er sich der Malerei zu und wurde ein Schüler Theodorovics! Bei dem Tode seines Vaters wollte er nochmals auf Wunsch seiner Mutter seinen Beruf ändern und Orgelbauer werden, aber Professor Steinfeld erkannte sein großes Maltalent und so wurde er 1857 Schüler der Wiener Akademie unter Steinfeld und Zimmermann. Großes leistete Petrovits in der Landschafts- und Architekturmalerei Seine Aquarelle »Wiener Ansichten«, »Wiener Typen« und »Nationaltrachten der österreichisch-ungarischen Monarchie« wurden vielfach reproduziert und machten ihn bald bekannt. 25 Jahre lang war Petrovits artistischer Korrespondent von »L'Illustration«, auch andere Zeitungen, besonders die »Leipziger Illustrierte Zeitung«, zählten ihn zu ihren besten Mitarbeitern. Sein Entwurf eines Plakates für die Jubiläums-Gewerbeausstellung 1888 wurde preisgekrönt und ausgeführt. Die Stadt Wien besitzt von seiner Hand vier Ölgemälde lokalhistorischen Wertes.

Wien K. H.

Ergebnis des Wettbewerbes für eine neue katholische Kirche in der Vorstadt St. Johannis-Neuwezendorf in Nürnberg. Das Preisausschreiben veröffentlichten wir im siebenten Heft (S. V der Beilage). Am 14. Juni trat das Preisgericht zusammen. Auf einstimmigen Beschluß wurde die für Preise verfügbare Summe von 1000 M. für vier Preise zu 400 M., 300 M., 200 M. und 100 M. zerlegt. Den ersten Preis erhielt Motto »Maria hilf« von Michael Kurz in Vilshofen (Ndb.), den zweiten Motto »Domus Domini« von Otto Schulz in Nürnberg, der dritte Preis fiel auf Motto »St. Ottilienkirche Nürnberg« von Otho Orlando Kurz in München und der vierte Preis wurde dem Projekt »St. Laurentius« von Hermann Böttcher in Leipzig zuerkannt. Folgende Entwürfe erhielten Belobungen: »Gruß vom Rhein« von August Greifzu in Mainz, »Im Mai« von Jos. Elsner jun. in München, »Saxa loquuntur« von Georg Dangl in München und »Wie ich's denk« von Peter Schiffer in Nürnberg.

Bücher- und Zeitschriftenschau im nächsten Heft

Redaktionsschluß: 15. Juni

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Von Prof. Dr. KARL BONE

Über die größeren Veranstaltungen des Winters, die »Dritte Jubiläumsausstellung« der Kunsthalle und die begleitende Ausstellung der Schulteschen Kunstausstellung »Kunstverband Düsseldorf« ist schon berichtet worden.[1]) Aber auch außerdem hat der Winter noch Bemerkenswertes gebracht. Freilich lebte die hiesige Künstlerschaft vorherrschend schon in den Vorbereitungen für die große Deutsch-Nationale Kunstausstellung, die unter dem Protektorate Sr. Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preußen den kommenden Sommer hindurch vom 11. Mai bis zum 29. September den Kunstpalast am demnächstigen Kaiser Wilhelm-Park beleben und Mittelpunkt für allerlei weitere Veranstaltungen auf dem weltbekannten Ausstellungsgebäude von 1902 und 1904 bilden wird. Es war und ist eine Lebens- und Ehrenpflicht der Düsseldorfer Künstler, ihr Bestes zu tun, damit die Künstlerschaften und Künstler des ganzen Gebietes, soweit die deutsche Zunge klingt, von einer festwürdigen Darbietung der hiesigen Künstlerschaft sich empfangen finde, und damit diese selbst den besten Leistungen anderer Kunststätten des Vaterlandes gewachsen sich erweise. Wir haben oft genug Veranlassung gehabt, hervorzuheben, welch lebendiges und ernstes Streben sich besonders seit den anregenden Ausstellungen von 1902 und 1904 bei einer großen Zahl der Künstlerjugend — von den nie ermüdenden »Alten« gar nicht zu reden — in wachsendem Maße und mit weiterführendem Erfolge geltend gemacht hat. Neue Anschauungen, Schwankungen und Bestrebungen, die Durchbruch und Rechtfertigung fordern zu dürfen oder zu müssen glaubten, haben nicht nur in Düsseldorf, ja hier vielleicht mit größerer Einschränkung, die Geister bewegt und an Festem gerüttelt. Es ist aber weder eine einzelne Säkularerscheinung noch eine einzelne neue Erkenntnis oder Entdeckung gewesen, die den Anstoß zu solcher Bewegung gab. »Wie in den Lüften der Sturmwind saust, man weiß nicht von wannen er kommt und braust«, so gehört jene Bewegung zu dem, wovon man sagt, »es liegt in der Luft« und zwar in der ganzen Atmosphäre; mit dieser atmet die Menschheit es ein, und es ist ihr in die Nerven gegangen und macht sich überall geltend, wo etwas »geschieht«, und zwar am meisten da, wo etwas nicht so sehr berechnendes Tun, als empfundenes Ereignis ist. Solcher Ereignisse Gebiet ist aber vor allem die Kunst, in welcher Form und Sprache sie auch reden mag. Mehr wie je hat es den Anschein, als sei die Richtung jener Bewegung allerwärts die nämliche, und es sei die Zeit nahe oder schon da, wo die Kunst etwas Reinmenschliches, Internationales oder besser Übernationales sei, wie es, ihrem universalen Wesen entsprechend, ihr nicht anders gebühre. Aber dieser Anschein, und sollte er auch noch weit blendender werden, kann der Mehrheit und Wirklichkeit nicht gemäß sein, ohne daß dabei gerade der universale Charakter der Kunst zu kurz käme. Und wenn die genannten internationalen Ausstellungen Gelegenheit gaben, jener Bewegung in breitester Ausdehnung den Kunstpalast zu öffnen, dann ist gerade jetzt, wo nach der allgemeinen Aufstörung ein vermehrtes Streben nach Gleichgewicht sich geltend macht, ein vortrefflicher Augenblick für Veranstaltung einer nationalen Ausstellung. Hoffentlich vermindert sie für Künstler und Kunstfreunde das Gefühl einer gewissen Notwendigkeit, allzubescheiden nach dem Auslande hinzublicken. Ein solches Erkennen eigener Höhe und die damit verbundene größere Ruhe des Urteils sollte dann zugleich einen Schutz bilden gegen geringschätzende Absperrung gegenüber dem Fremden und — dem Alten. Und diese beiden Gebiete haben die Ausstellungen in der Kunsthalle wie bei Schulte im Laufe des Winters gepflegt, als die hiesigen Künstler ihnen verhältnismäßig weniger boten. Die Schultesche Ausstellung griff sogar mehrere Jahrhunderte zurück mit einer Sammlung altspanischer Gemälde. Am zahlreichsten unter diesen waren solche von Theotocopuli gen. »El Greco«, von dem die »Christliche Kunst« in den Heften 3—5 und 8—10 eine große Reihe hervorragender Wiedergaben gebracht hat. Die bei Schulte ausgestellten Bilder gehörten jedenfalls nicht zu seinen besten Arbeiten und fanden bei Künstlern wie bei Laien mehr verwunderndes Interesse als Verständnis oder Anerkennung. Es befremdete zu sehr der kalte Ton der Farben, die Vernachlässigung der Naturwahrheit oder vielleicht besser gesagt ihre Unterordnung unter Allegorisierungen. Da war, um nur eines zu nennen, ein sehr großes Bild als »Irdische und himmlische Liebe« bezeichnet; forschend standen die Beschauer davor und kopfschüttelnd wendeten sie sich weg von den gestreckten nackten Gestalten, welche bunte Gewänder über ihre Köpfe in die Luft warfen und hochüberragt wurden von dem emporblickenden Haupte einer riesigen, anscheinend körperlos aufgebauschten Gewandfigur. Was wollte der Maler damit? Etwa nur ein Rätsel aufgeben? Oder sollten die emporgeworfenen Gewänder die falschen gleißenden Ideale sein, die den Blick nach oben versperren, den Schwärmer aber in seiner nackten Nichtigkeit nicht erheben, während die himmlische Liebe, nur einen Scheinkörper tragend, all die anderen samt ihren »Idealen« tief unter sich läßt? Mag sein, daß er so etwas dachte, zu klarem Ausdruck hat er es nicht gebracht. Auch die anderen klingenden Namen Velasquez (Schule), Zurbaran, Goya y Lucientes usw. verdanken dem Ausgestellten nicht ihren Klang. Aber an einigen kleineren Sachen, Stilleben und Einzelpartien (z. B. dem Fuße des Gekreuzigten) war unmittelbar zu lernen, und die Vorführung an sich unter allen Umständen dankenswert. Es wäre überhaupt sehr zu wünschen, daß ältere Kunstperioden in dem seiner kurfürstlichen Galerie erstklassiger alter Gemälde beraubten Düsseldorf öfter und planmäßig berücksichtigt würden. Früher hieß es einmal, die Nationalgalerie (Berlin) würde zeitweise etwas von ihren derartigen Schätzen in die Provinzen schicken. Es ist auch wohl einmal geschehen, aber was da kam, hätte ebensogut in Berlin bleiben können. Näher gelegene Richtungen, von denen ja recht nahegelegene jetzt schon als sehr veraltet, als »undenkbar«, »unglaublich« bezeichnet werden, kamen in die Erinnerung durch einige »theatralische« K. v. Piloty, »süßliche« Fr. v. Defregger, »geleckte« B. C. Koekkoek, »überglatte« E. Verboekhoven, »banale« R. Jordan; wie leicht fällen sich solch absprechende Urteile, und wie schwer wird es dem jungen Künstler gemacht, an künstlerische Kraft und Wirkung zu glauben, die der Gegenwart fremd ist. Schon im Anfange des 15. Jahrhunderts sagte ein chinesischer »Junger«, als er über ältere Meister sprechen hörte: »Brüchige Felsen und schmutziges Wasser — was habe ich zu tun mit dem Kehricht aus der Sung-Dynastie (10.—12. Jahrhundert)?« Aber ein erfahrener Chinese meinte: »In der Entfernung haben die Leute keine Augen«.[2]) Man sieht's, die Verblendung ist nicht von heute. Auch die Kunsthalle führte in ältere Zeit zurück und zwar namentlich durch eine Erinnerungs-Ausstellung von Werken Wilhelm Sohns (hinzugefügt waren einige Bildchen des Vaters Karl Ferdinand Sohn); das meiste erschien in wehmütiger Unfertigkeit, da der gewissen-

[1]) Heft 8.

[2]) Scherzhaft wandte er so eine uralte chinesische Kunstregel für naturgemäße Darstellung auf das Urteilen an.

hafte, krankhaft ängstliche Mann zum alten hochwichtigen »manum de tabula!« »Hand vom Bild (im richtigen Augenblick)!« sich niemals leicht entschließen konnte. Aber welche Summe von feiner Beobachtung, charaktervoller Auffassung, fester Führung des biegsamen Pinsels! Bedauern verdient, wer da nichts lernen zu können glaubt. — Dem Alten trat dann weiterhin das Fremde zur Seite. Und das Resultat? Unsere Künstler können von ihren ausländischen Genossen noch sehr viel lernen, und das wird auch so bleiben; aber sie brauchen nicht schamrot oder dienstbar zu werden; sie haben ihnen auch zu geben. Am meisten naturverwandt zeigten sich selbstverständlich wieder die benachbarten Holländer und Belgier. Hier trat in den Vordergrund die Sonderausstellung von H. M. Jansen (Amsterdam) in der Kunsthalle mit 53 Bildern von großer Vielseitigkeit und nicht geringerer Meisterschaft bei einem erheblichen Teile der Darbietungen; diese saßen im Rahmen nicht als Ausschnitte, sondern als individuell getönte Spiegelungen aus der Natur, gespiegelt in einem Geiste, der das ergriffene Stück Natur mit feinem und sicherem Geschmack aus dem ihm herzlich vertrauten heimatlichen Gebiete als Ganzes herausgehoben hatte. Mit Recht prüften unsere Landschafter diese geistesverwandten Dinge und haben dabei hoffentlich die reichen, bei noch so großer Schwere immer luftig schwebenden Wolkengestaltungen nicht übersehen. — Fremder schon waren die Engländer, z. B. bei Schulte John Terris mit den bestechenden, aber nicht ganz probefesten Städtebildern; weniger davon wäre eigentlich mehr gewesen, aber die Art verdient Beachtung. — In düstere Fremde führte die Kollektiv-Ausstellung Leonid Pasternak; schon die meist unheimlichen Stoffe und die darüber lastende Bleischwere ließen keine rechte Kunstfreude aufkommen, so viel Tüchtiges auch dabei überall zu finden war. An die Grenze des Glaublichen führte mit staunenswerter Virtuosität Ch. Palmié; dieses beherrschende Weiß-Lila wird nicht leicht jemand mit ihm in die Natur hineinsehen und noch weniger aus ihr heraussehen, und doch es war echte Natur, gespiegelt etwa in einem riesigen Opal. — Über die Grenzen hinaus bis in eine Unglaublichkeit, die eigentlich nur pathologisch beurteilt werden kann — Blitze von Geist, der gesund sein könnte, Risse von Technik, die aus zertrümmerter Künstlerhand bruchstückweise sich retteten, so lag es vor einem in der Polen-Gruppe Pieciu; es war schwer, diesen exzentrischsten Extravaganzen ernstere Prüfung angedeihen zu lassen; aber wie die Literatur ihren »Ugolino« hat, so muß die Kunst auch diese Sonderbarkeiten passieren lassen und abwarten, ob sich daraus etwas von dauerndem Werte — befreien kann. — Kaum ansprechender, wenn auch sanfteren Geistes, erschien die Kollektiv-Ausstellung A. Haueisen, aus der man, geführt durch nicht untüchtige Hand, erfuhr, wie die Natur aussehen würde, wenn sie sich in Plakate auflöste; selbst die vortrefflichen Vorfrühlings-Stare plapperten sicherlich eine Reklame zum Parnaß empor und würden auf dem Umschlag eines Kunstgärtner-Kataloges einen wirksamen Ehrenplatz haben; aber auf ein Familienbild sieht man diese Auflösung doch nicht gerne angewandt, und dörfliche Landschaft wird zum Nürnberger Spielzeug. — In anderer Art brachte etwas ganz Neues die reiche Sammlung von Industrie-Szenen des Holländers Herm. Heyenbrock (Kunsthalle). Der weiche Pastellstift hat in seiner Hand die fast schöpferische Kraft gefunden, mit unbeweisbarer Wahrheit dorthin zu führen, wo »graves Cyclopum Vulcanus ardens urit officinas« (Hor.), wo »der Gott der Esse der Cyklopen arbeitsvolle Werkstätten in Glutlicht setzt«. Wie der Dampf und Dunst und die gebrochene Glutblendung dort in der Wirklichkeit alles mildernd und einigend umfängt, so dämpft die Weichheit des Kunstmittels alles Harte und Übermächtige, ohne ihm seine innere Gewalt und Bedeutung zu nehmen; es wird dem Erschütterndrealen, dem kühnsten Kämpfen der Elemente mit dem Widerstand der elementaren Stoffe hier künstlerisch eine idealisierende und befriedigende Erscheinung gegeben, wie sie die herrschende Hand des Menschen, den wir überall inmitten dieses wogenden Kämpfens sehen, in der Wirklichkeit zu geben sich stark erweist. — Etwas Bedeutsames darf man vielleicht auch darin sehen, daß die Kunsthalle einige Säle zu einer Ausstellung von Schülerarbeiten der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule hergab. Diese Schule entwickelt unter der Leitung des Direktors Peter Behrens eine aufstrebende Vielseitigkeit, die — man mag von dem Behrensschen Garten- und Möbelstil denken wie man will — die höchste Beachtung verdient. Es ist hier nicht der Ort, näher auf Grundanschauungen und Wege dieser Schule einzugehen, aber wer sich für das Kunstgewerbe ernstlich interessiert, sollte Gelegenheit suchen, Näheres zu erfahren. Kunst und Handwerk hatten sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts außerordentlich weit voneinander entfernt, ja man konnte noch in den siebziger Jahren manchmal glauben, eines »Künstlers« erste Pflicht sei es, das Handwerk zu verachten, und wenn sich einmal einer »herabließ«, eine Bowle oder einen »Löffel« zu »komponieren«, dann erging er sich in vielredenden Rechtfertigungen, sich auf Holbein und andere berufend, aber er blieb »Künstler« ohne »Praktikus« zu sein; man bewunderte die Figürlein und Kartuschen und die — Stilgerechtheit, aber — das Ding war nicht zu brauchen. Und die Ausstellungen und das wachsende Verständnis für kunstgewerbliche Schöpfungen früherer Zeiten bis in die des trojanischen Krieges und noch weiter zurück drohten auf dem umgekehrten Wege die gleiche Misere herbeizuführen. Die Schulen rissen den jungen Kunsthandwerker vom Handwerk los; der Schüler begann damit, das Handwerk zu verachten, er redete »weise« wie ein Künstler, aber er wurde kein Künstler, und zum Handwerker taugte er auch nicht. Auch die neue Schule dürfte bei aller Vorzüglichkeit der Leistungen und der Hervorkehrung der praktischen Rücksichten zum Richtigen kaum führen; die — leider vielfach fast erstorbene — Tradition des Handwerks mit ihren zahllosen »Kunst«-griffen wird in der Schul-Werkstätte nicht leicht wiederaufleben oder lebendig bleiben; aber ebenso ist es zweifelhaft, ob die Wege früherer Zeiten jemals wieder begangen werden können. Es wird eben noch verständnisvoller, klarer, freundschaftlicher Auseinandersetzungen zwischen Kunst und Kunsthandwerk bedürfen, ehe das Richtige gefunden wird; das aber wird seine Schwierigkeit haben; denn vorläufig kämpfen noch Geringschätzung und Überschätzung als fatale Bundesgenossen mit. Und Düsseldorf wäre wohl der Ort, wo die Klarheit gefunden werden könnte. Wir haben hier noch auf mehr wie einem Gebiete Kunsthandwerker vom alten Schlage; wir haben das unerschöpfliche Kunstgewerbemuseum, dem seine neuen Räume ein geringes Aufatmen, aber keine Entfaltung seines ganzen Reichtums erlauben, umsoweniger dann, wenn es nach seiner Neueröffnung nunmehr fortfährt, kunstgewerbliche Sonderausstellungen zu veranstalten, wie z. B. augenblicklich ein Einblick in seine Sammlungen alter Stoffe vom 5. und 6. Jahrhundert ab in den Lichthöfen gewährt wird; wir werden binnen kurzem das wesentlich kunstgewerbliche Hetjens-Museum haben, das in seiner Sammlung von rheinischen Steinzeug (Siegburg, Raeren usw.) nirgendwo seinesgleichen hat und erst in der Zukunft zu hebende verborgene Schätze für das Kunsthandwerk birgt. Möchte also die kunstgewerbliche Schülerausstellung in der Kunsthalle nicht eine

Verirrung dieser Schüler in fremdes Gebiet, sondern friedlich-freundliche, aber gründliche und sachliche Scheidung vorbedeuten, die nicht einmal eine Trennung hinsichtlich der Personen zu sein braucht!

Wenn ich anfangs sagte, die hiesige Künstlerschaft sei wesentlich mit den Arbeiten für die Deutsch-Nationale Kunstausstellung beschäftigt, so blieben doch die Ausstellungen nicht unbeschickt. Da wir bald von den Künstlern allen je ihr bestes werden zu sehen bekommen, hebe ich aus der Winterzeit nur einzelnes hervor. An der Spitze ist da zu nennen eine Kollektiv-Ausstellung des »Eifelmalers«, ich meine Fritz von Willes, der, so sehr auch die Eifel stets ein Lieblings-Jagdgebiet der Düsseldorfer Künstler war, durch keinen Vorgänger erreicht worden ist und nicht leicht durch einen Nachfolger wird übertroffen werden; die Eifel ist seine Domäne; sie ist ihm ein Stück seines Wesens geworden, und Vorzüge und freundliche wie gewaltige Erscheinungen weiß er mit überzeugender Kraft vor Augen zu stellen, die ein anderer nicht leicht herausgefunden hätte; auch weiß er »Eifelstimmung« scharf zu unterscheiden von jener »Schmuddeligkeit«, durch die andere das Charakteristische der Eifel zu treffen vermeinen. — Eine von viel Begeisterung zeugende, aber in ihrer Einfarbigkeit zur Weiterentwicklung dieser Art nicht ermunternde Kollektiv-Ausstellung bildeten die Schweizerbilder von Ernst Forberg. Weit freundlichere Töne trafen die schlichten und doch wirksamen schönen Farbdrucke Ernst Eulers aus der Umgebung Merans. — Die Proben, welche einige Künstler von ihren Pariser Studien zum besten gaben, waren diesmal durchweg recht wenig bedeutsam; hoffentlich werden sie diese Art Pariserei hier bald wieder los, und sehen zu, ob nicht ihre künstlerische Begabung, diese einmal vorausgesetzt, zu ernstem Arbeiten und liebevollem Studium die nötige Schule anderwärts und wäre es am stillen Rheinufer — wie Clarenbach und Harth — oder selbst bei den Kuhställen um Kaiserswerth und Gellep — wie Adolf Lins, der in der Kunsthalle eine lange Reihe seiner farbenfröhlichen Bauernbildchen vorstellt — zu finden vermöchte. Ja, wenn sie mit dem »Chic« eines Alfred Roll, dessen Kollektiv-Ausstellung zum Schlusse noch erwähnt sei, wiederkommen, und seine Vorzüge verdeutschend, seine Unbestimmtheiten kräftigend, sich selber treu zu bleiben die Kraft — und das Zeug hätten, dann hätten sie wenigstens nicht umsonst den Modestrom »nach Paris« einmal mitgeschwommen.

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN MANNHEIM

Von B. IRW

Mai 1907.

Am 1. Mai eröffnete der Erbgroßherzog von Baden die »Internationale Kunstausstellung«. Alles, hieß es, sei aufs schönste vollendet, das Arrangement beendigt, kurz dem erwarteten Fremdenstrom stehe nichts mehr im Wege. Illustriert werden diese inspirierten Zeitungsberichte am besten durch die Tatsache, daß am 14. noch nicht einmal der endgültige Katalog fertiggestellt, geschweige denn die Ausmalung einzelner Räume vollendet war. An manchen Bildern klebten noch die Nummern, die sie auf früheren Ausstellungen empfangen hatten, vielen Statuen hatte man einfach, statt Katalogisierung, die von den Künstlern ausgefüllten Begleitadressen an die Beine gehängt.

Bei einem Rundgang durch die meist sehr geschmackvoll ausgestatteten Räume (sie sollen später eine städtische Kunstsammlung aufnehmen) gewinnt man den Eindruck, daß die deutschen Künstler mehr berücksichtigt wurden, als das seinerzeit in Karlsruhe der



VON DER FILIALKAPELLE FILZEN
Text S. 264

Fall war. Es scheint also doch, daß die Preßfehden in den Künstlerfachblättern auf Professor Dill einigen Eindruck machten. Freilich sind noch genug Werke aus dem Auslande zu sehen, deren Abwesenheit keinen Verlust bedeuten würde. In diese Kategorie rechne ich vor allem das Kolossalgemälde von Artur Melville (London) »Rückkehr von der Kreuzigung«. Die Art, wie der Künstler hier ein Gesicht einfach durch zwei oder drei Farbenkleckse markiert, übersteigt die Erlaubnis zur flüchtigen Behandlung der Details um ein beträchtliches. Die Bezeichnung ist auch sehr gesucht, wenn nicht etwa das orientalische Milieu allein sie rechtfertigen soll. Dieses ist übrigens gut festgehalten, wie auch in zwei Aquarellskizzen »Der Loko« und »Die Braut und König Kophetua«, die leider ebenfalls unter der »genialen« Flüchtigkeit, mit der sie hingeworfen sind, leiden. Hier sei auch das bekannte Bild des Glasgowers Maurice Greiffenhagen »Die Söhne Gottes und die Töchter der Erde« registriert«. Walter Crane, der Hauptrepräsentant Englands in der modernen Malerei, sandte ein reizendes kleines Triptychon »Dornröschen« in Tempera. Im lebhaften Widerspruch zu dieser heiteren, sonnigen Kunst steht D. Y. Cameron, einer von Dills geliebten Schotten, mit seinen »Alten Häusern in Laroche«, denen man übrigens die glatte, sichere Technik nicht bestreiten kann. Über diese verfügt auch John Lavery,

ein anderer Schotte, ohne freilich dadurch den deutlich erkennbaren Mangel an Originalität verbergen zu können. Damit haben wir die bedeutenderen englischen Werke erschöpft. Frankreich ist nicht viel besser vertreten. Ein Manet bedeutet heutzutage nicht mehr viel, namentlich in Deutschland, wo sein Ruhm nie recht aufkommen wollte trotz der famosen künstlerischen und künstlichen Evolutionstheorie, die in ihm den Gipfelpunkt bisheriger Kunstentwicklung verehrt wissen wollte. Ein männlicher Studienkopf ist auf der Mannheimer Ausstellung von ihm zu sehen, den jeder mittelmäßige deutsche Porträtist mit gleicher Verve herunterstreichen würde. Ein Stück echt Pariser Lebens bietet C. Delvaille mit seinem »weißen Pfau«. Diese Gestalten sind in der Tat äußerst charakteristisch für die französische Demimonde. Auch künstlerisch ist das Bild nicht ohne Wert, trotz den zwei gänzlich verzeichneten Herrenköpfen im Hintergrund. Der »Sonnenuntergang« von E. R. Ménard ist bekannt; ich kann es daher hier wohl bei einer Erwähnung bewenden lassen. Jean Claude Monet brachte ein Straßenbild »Boulevard des Capucins«, das in der Ausführung stark an Skarbina erinnert.

Engländer und Franzosen repräsentieren gewöhnlich auf unseren Kunstausstellungen das internationale Moment; die kleineren Nationen (»klein« in Bezug auf ihre Stellung im Kunstleben) kommen in der Regel auch quantitativ schlecht weg. So ist es auch wieder in Mannheim. Belgien kann man ja in künstlerischer Beziehung kaum als Nation ansprechen, sondern muß es Frankreich beigesellen. Ein Beweis dafür ist der bedeutendste Brüsseler Künstler Ferdinand Khnopff, dem man ein eigenes Kabinett einräumte. Mit seiner Vorliebe für verschwommene Farbenwirkungen, seiner Hinneigung zum symbolistischen Stimmungszauber à la Maeterlinck vereinigt er sicher weit mehr französische als germanische Kunstmittel in sich. Von Holländern nenne ich H. J. v. Mastenbroek mit zwei nicht eben sehr ansprechenden, grau in grau gemalten Ölbildern, ferner van Gogh mit vierzehn oder fünfzehn Leinwänden, die die Mitte halten zwischen »Wandschmuck« und »Strohmatte«.

An Werken der Plastik ist aus dem Auslande erstaunlich wenig zu sehen. A. Bartholomé, der Schöpfer des berühmten »Monument des Morts« auf dem Père Lachaise, ragt allein mit einer Büste »Badende« hervor. Was sonst noch aus Paris da ist, eine Anzahl Bronzen von V. Valgren, A. Marque und Paul Trubetzkoi (den man aber den Russen zuzählen muß) überragt das Mittelmaß nicht, bleibt eher manchmal dahinter zurück. Von Meunier und Rodin ist auch nicht eine Plakette ausgestellt. England ist mit einer einzigen Büste von Albert Taft, Holland mit zwei Porträtköpfen von Eduard Jakobs (Laren) vertreten. Ich bin zwar der letzte, der die Sucht nach Internationalität verteidigen möchte, aber wenn man schon einmal das internationale Firmenschild aufstecken will, sollte man doch auch für eine stärkere Beschickung aus dem Auslande Sorge tragen. Die deutschen Plastiker dagegen können sich über Mangel an Berücksichtigung nicht beklagen. Da ist gleich in einem Seitenraume eine ganze Sammlung von Werken des Müncheners C. A. Bermann untergebracht, aus der ich besonders eine liegende Figur in Marmor hervorhebe; die Büsten erscheinen etwas stereotyp, wenigstens schien sein »Lenbach« nicht genügend von »Haeckel« geschieden. Professor von Hildebrand sandte u. a. zwei Terrakotten »Bogenschütze« und »Weibliches Porträt«, die seiner würdig sind, sein Schüler Maximilian Württemberger eine Wandplatte »St. Cäcilie«. Benno Elkans (Paris-Karlsruhe) Kunst war vor einigen Monaten im Karlsruher Kunstverein umfänglicher zu überblicken. Hermann Bing stellt einen Halbakt in Marmor aus, der jedoch hinter seiner »Quelle« zurücksteht, und endlieh kommt, last not least, ein alter Bekannter, Dietsches »Hansjakob«. (Abb. Heft 10, S. 232).

Befremdend ist die völlige Ignorierung, die man der christlichen Kunst angedeihen ließ. Weder Kunz noch Busch noch Fugel noch Schiestl, um nur einige Namen zu nennen, sind auch nur mit einem einzigen Werke vertreten.

Unter den deutschen Kunststädten nimmt München immer noch eine tonangebende Stellung ein. Deutlich zeigt sich das in der Malerei. Früher galt Lenbach für den bedeutendsten deutschen Porträtisten; nun ist Samberger an seine Stelle getreten. Es hieße Eulen nach Athen tragen, hier noch etwas zu seinem Lobe sagen zu wollen; ich beschränke mich daher auf die Bemerkung, daß in Mannheim sechs Porträts von ihm zu sehen sind. Nicht weit davon befindet sich das Kabinett, das Stuck mit einigen seiner lebenswarmen, farbenfrohen Bilder ausgestattet hat. Hier sei übrigens auch gleich bemerkt, daß Max Klinger und Sascha Schneider nichts ausgestellt haben. Von Toni Stadler bemerkte ich einige tüchtige Landschaften, die für die liebevolle Ausführung hohes Lob verdienen. Von Leo Putz kann man das nicht sagen; wie so manche Scholle-Leute sucht er den Mangel an Originalität durch eine glänzende Technik zu verdecken.

Karlsruhe schneidet sehr gut ab, obwohl es kein guter Genius war, der Thoma leitete, als er den alten »Wasserfall« mit seiner an Kanoldt erinnernden Manier nach Mannheim sandte. Trübner stellt das Ansehen wieder her durch einige Damenbilder und sein ausgezeichnetes Porträt Martin Greifs. Die übrigen bekannteren Karlsruher: Legisser, Hellwag, Osthoff, Junker, Schrödter, sind mit Landschaften vertreten, die alle mehr oder weniger die Charakteristika Schönleberscher oder Fehrscher Schule aufweisen. Einen »neuen Mann« muß ich hier auch erwähnen: Hans Bühler, dessen großem und großartigem Bilde »Dem unbekannten Gotte« ein hervorragender Platz mit Recht angewiesen wurde.

Damit wollen wir unseren Rundgang schließen. Es blieben zwar noch die Berliner zu würdigen, unter denen Slevogt, Skarbina und Leistikow als markante Persönlichkeiten hervortreten. Jedoch was Slevogt und Leistikow anbelangt, so sind sie eher zur Zeit überschätzt und für die Entwicklung unserer deutschen Kunst ohne Bedeutung, und was Skarbina angeht, so wird man ja bald ein Meisterwerk von ihm zu sehen bekommen, wenn erst sein angekündigtes Bild von der Berliner Wahlnacht ausgestellt sein wird.

DANZIGER KUNSTBERICHT

Von BOLESLAUS MAKOWSKI, Danzig-Altschottland

Danzig hat als Kunststadt einen Namen in der Welt, allerdings weniger im Sinne einer Stätte moderner Kunstpflege. Es hat seinen Ruf der Kultur früherer Zeiten zu danken, deren Gepräge der Stadt teilweise noch aufgedrückt ist. Es rivalisiert hierin mit manchen westlichen Städten, z. B. Nürnberg und Hildesheim. Marienkirche, Rathaus, Artushof — um nur die bekanntesten Bauten hervorzuheben — zeigen mit ihrer Menge von Werken der Kunst und des Kunstgewerbes, wie dem Kunstsinne in der reichen Handelsstadt im Zeitalter der Spätrenaissance auch das dortige Kunstschaffen entsprach. Im Laufe der Zeit ist es gründlich anders geworden mit dem Kunstsinn und dem Kunstschaffen. Ursache war der wirtschaftliche Niedergang, der im Zusammenhang mit den politischen Verhältnissen im achtzehnten Jahrhundert eintrat. Schon in der Zeit der Romantik empfand man den Mangel und suchte ihm ab-

zuhelfen. Es wurde ein Kunstverein gegründet, der durch alle zwei Jahre stattfindende Ausstellungen die Freude an der Kunst wieder beleben wollte. Der Erfolg war mäßig. Das städtische Museum, das sich im engen Anschluß an den Kunstverein bildete, kommt über den Durchschnitt einer bescheidenen Provinzsammlung nicht heraus.

In der letzten Zeit hat man sich energisch ans Werk gemacht. Der neue Verein für Kunst und Kunstgewerbe veranstaltet seit etwa zwei Jahren außer vielbesuchten Vortragsabenden (Prof. Matthaei von der hiesigen Technischen Hochschule, Prof. Muther aus Breslau u. a.) auch ständige Ausstellungen. Der für letztere gewählte Raum, die sogenannte Peinkammer hinter dem Stockturm, ist nicht groß, aber stilvoll hergerichtet und mit seiner Umgebung architektonisch interessant: es führt dahin ein echt mittelalterlicher Hof und eine schmale Wendeltreppe, das Äußere läuft in vier schmucke Renaissancegiebel aus. Die zahlreichen kunstgewerblichen Ausstellungen des Vereins seien hier eben nur genannt; sie hatten u. a. künstlerischen Druck, Bucheinbände zum Gegenstande. Wie im Vorjahre die Dachauer, so hatten wir letzthin die »Elbier« (Arthur Bendrat und seine Freunde aus Dresden). Bendrat, gleich den anderen Schülern von Gotthard Kuehl, ist geborener Danziger. Seiner Heimatstadt und der Provinz Westpreußen entnimmt er auch hauptsächlich seine architektonischen und landschaftlichen Motive, ferner dem böhmischen Gebirgsland und Meißen. Seine Stärke liegt in der Architekturmalerei, für die er in Danzig reiche Ausbeute findet. Er geht selbstverständlich nicht in billiger Weise den »Spezialitäten« Danzigs nach, sondern sucht (in den größeren Werken) mehr das Typische und Allgemeine. Auch die Bezeichnungen der Bilder zeigen dies Bestreben deutlich »Eine alte Stadt«, »Der Hafen«, »Eine norddeutsche Stadt«, »Alte Häuser am Wasser.« In großen Formen und meist greller Beleuchtung ohne Sentimentalität, ja bisweilen etwas hart, gibt er seine Motive wieder. Sein bedeutendes Können zeigt von einer anderen Seite ein »Kirchenkonzert« mit impressionistischen Beleuchtungskünsten. Ein genaues Bild von dem Entwicklungsgange des 35jährigen Künstlers geben die ausgestellten zirka 40 Gemälde, Pastelle und Zeichnungen nicht, da sie den letzten Jahren angehören; eins aber aus seinen frühesten Jahren, verglichen mit den späteren, zeigt, wie er sich von unbestimmter Buntheit zu einem geschlossenen Kolorit durchgearbeitet hat. Von den übrigen Elbiern sei Fritz Beckert genannt, der in seinen Landschaften im Gegensatz zu Bendrat mehr das Gemüt vorwalten läßt.

Das große Ereignis im Kunstleben unserer Stadt ist die in jedem zweiten Jahre stattfindende Sammelausstellung von ersten Künstlern aus ganz Deutschland, veranstaltet vom Kunstverein. Die diesjährige unterscheidet sich bedeutend von den früheren. Schon im Äußeren: man hat die braunroten Wände des Stadtmuseums (des alten Franziskanerklosters) dem modernen Geschmack entsprechend und besserer Wirkung halber mit lichten Stoffen bekleidet; die zufällige und charakteristische Aufstellung der Bilder ist in etwa einer sytematischen, nach Schulen und Richtungen geordneten, gewichen; man hat sich in der Zahl weise Beschränkung auferlegt (zirka 300 Gemälde gegen 600 vor zwei Jahren) und dafür mehr hervorragende Meister gewonnen, speziell auch Münchener, die früher nur schwach vertreten waren. Alles zumeist das Verdienst von Prof. August von Brandis von der hiesigen Technischen Hochschule, der, selbst bedeutender Maler, durch persönliche Besuche viele Künstler herangezogen hat. Außer den Gemälden umfaßt die Ausstellung auch graphische Kunst und zirka 40 Plastiken.

Der erste Saal ist den Dachauern eingeräumt. Dills monumental wirkende Motive aus dem Dachauer Moos sind bekannt. Hölzel, der in seinem »Kirchgang« die Menschen fast als leblose Stücke der Landschaft auffaßt, gibt doch erfreulicherweise auch wieder der Persönlichkeit mehr Raum in den sympathischen Werken »Mutter und Kind«, »Gang zur Prozession«, »Die Kommunikantin«, zeigt sich auch farbenfreudiger in den Bildern »Waldinneres« und »Der Fischer«. Die Berliner Sezession ist mit Werken von Liebermann (köstliches Brustbild eines Knaben mit Apfel), Baluschek (»Die Spiritisten«), Leistikow, Slevogt, Corinth vertreten. Auf den letzteren kommen wir noch zurück. Die Berliner Gruppe der vereinigten Klubs ist hervorragend repräsentiert durch Otto H. Engel mit seinen friesischen Bildern, Hans Hermann und dem Westpreußen Berthold Genzmer. Von den zahlreicher als sonst erschienenen Münchenern seien genannt: Waldbilder von Strützel, Porträts von Walter Thor, die sinnig-strenge Madonna von Philipp Otto Schaefer, Landschaften von Palmié und Urban. Daß Palmié alle seine Vorwürfe, ob »Dämmerung« oder »Nachmittagssonne über einem Städtchen« oder Hafenbilder, durch Lila zieht und in Lila tränkt, erregt bei einem ungebildeten Publikum doch Kopfschütteln, affiziert den Sehnerv auch unangenehm. Die Landschaften von Hermann Urban »Ruinen«, »Eintagsschnee«, »Sommertag« dürften neben denen von Dill und Bracht den meisten Beifall finden, verdienen ihn wenigstens. Ihrem Charakter nach scheinen sie auch zwischen beiden in der Mitte zu stehen. Eugen Bracht-Dresden hat in seinem »Wechselburger Park« wie kaum jemand zuvor die Pracht des Herbstduftes, und zwar aus der Nähe geschaut, gemalt. Weniger gelungen ist naturgemäß in der »Sonne« von Ludwig Dettmann-Königsberg der immerhin bemerkenswerte Versuch, die Lichtquelle selbst auf die Leinwand zu bringen; ausgezeichnet dagegen in Stimmung und Ton seine »Frühlingsnacht«, ebenso durch scharfe Beobachtung und realistische Wiedergabe seine »Abendmahlsspende«. Die historisch-ideale Richtung vertritt wohl als einziger der Berliner Franz Stassen in seinen meisterhaften Bildern »Die drei Lebensalter« und »Dante und Beatrice«.

Von den wenigen religiösen Bildern ziehen zwei die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich: »Die Hochzeit zu Kana« von A. v. Brandis und die »Kreuzabnahme von Louis Corinth. Bei dem Namen Corinth erwartet man schon eine starke Dosis Naturalismus, hier aber sind alle Erwartungen übertroffen. Wenn man auch die Verzerrung der Züge im Todesschmerze, die ja von Naturalisten selbstverständlich breit ausgemalt wird, in Anrechnung bringt, so bleibt doch im Gesichte dieses dargestellten Gekreuzigten noch ein solcher Rest von Häßlichkeit, Niedrigkeit, Unterdrückung alles Geistigen, daß es dadurch mehr oder weniger zu einem rechten Verbrechergesicht wird. Maria ist dargestellt als eine von unzähligen Runzeln entstellte Greisin. Daß die übrigen Personen des Bildes durchweg edler gehalten sind, möchte fast Absicht vermuten lassen. Und wenn dann noch dicht neben dieser Schreckensszene, die allerdings mit dem ganzen Apparat raffiniertester Technik gemalt ist, und sich durch einen bestechenden silbrigen Gesamtton auszeichnet, zwei Soldaten sich an Speise und Trank gütlich tun, so grenzt das an Geschmacksroheit. Man sieht, wohin die gesuchte Rücksichtslosigkeit christlichen Stoffen gegenüber führt. Wenn dieselbe gegen klassische Sujets angewandt wird (vgl. das Bild Corinths »Odysseus kämpft mit dem Bettler vor den Freiern«), so mag wohl mancher Altphilologe sich darüber kränken, aber hier werden doch alle positiv gläubigen Christen verletzt. Das findet man täglich seitens der Beschauer des Bildes bestätigt. Liebermann hat nach dem Mißerfolge seines einzigen »religiösen« Gemäldes

»Der Knabe Jesus unter den Schriftgelehrten« niemals mehr religiöse Stoffe gemalt. Man könnte nur wünschen, daß sein Nachbeter, nachdem er durch dieses Bild die Rücksichtslosigkeit seiner früheren noch übertroffen hat, ihm hierin folgen und sein nicht geringes Können anderswo besser unterbringen möchte.

Anders geartet ist das genannte Werk von Brandis, eine Riesenleinwand von zirka 8 m Länge. Die Mitte nimmt die edelgewandete Gestalt des Heilandes ein, mit feingeschnittenen, etwas süßlichen Zügen. Merkwürdig mutet die Mannigfaltigkeit der Trachten an: von dem Prachtgewand und der Rhetortoga des Römers bis zum mittelalterlichen Minnesängerkostüm. Eine Darstellung des Heilandes als des idealen Mittelpunktes verschiedener Zeiten ist doch nicht beabsichtigt, da die meisten Personen mit allem andern eher beschäftigt sind, als mit ihm? Koloristisch wirkt das Bild hervorragend, es ist auf den Grundton Orange gestimmt und zur Hälfte in Abendbeleuchtung, zur Hälfte im Halbdunkel gegeben. Brandis hat noch eine ganze Anzahl anderer Werke ausgestellt, u. a. mehrere meisterhaft gemalte Interieurs, die seine Stärke zu sein scheinen.

Durch sein Schaffen geht ein frischer Zug, von dessen Einwirkung auf die hiesigen Kunstverhältnisse man sich das Beste versprechen kann, wie auch anderseits von seinen persönlichen Beziehungen zu den Hauptvertretern unserer Kunstzentren; sie datieren aus der Zeit vor seinem hiesigen Aufenthalt, der mit dem Bestehen unserer Technischen Hochschule (seit drei Jahren) zusammenfällt. Danzigs Altmeister, Professor Wilhelm Stryowski, in weiteren Kreisen durch seine Flößer- und Judenbilder bekannt, ist heuer mit dem einzigen Bilde »Scheidender Sommer« nicht besonders glücklich vertreten. Es leidet durch Unklarheit: zwischen der schelmisch lächelnden allegorischen Mädchengestalt und dem Titel desselben ist kein rechtes Verhältnis zu finden. Unter den übrigen Danziger Malern und Malerinnen herrscht die goldene Mittelmäßigkeit. Etwas prätentiöser tritt M. B. Sturmhoefel in seinen Porträts und dem religiösen Genre »Zum Licht« auf; das Kolorit in letzterem ist gut, der Gesichtsausdruck der Kinder leidlich, des die Kinder lehrenden Jesusknaben zu inhaltlos. Gute Beobachtung und ernstliches Streben zeigt die »Meereswelle« von Else Birnbaum.

Die graphische Ausstellung umfaßt meist Lithographien, Holzschnitte und Radierungen französischer Meister. Besonders stark ist der Radierer Eugène Béjot-Paris vertreten, von Deutschen u. a. Georg Erler-Dresden und Max Liebermann. Von letzterem sowie von Hölzel sind auch größere Kohlezeichnungen vorhanden. Unter den ausstellenden Bildhauern steht Ernst-Seger-Berlin mit zahlreichen Werken obenan, vor allem ist seine Bronze für das Erbbegräbnis der Familie Berger zu nennen (der Tod als Jüngling auf einer Sphinx ruhend), ein groß aufgefaßtes, abgeklärtes Werk.

AUS DEM KUNSVEREIN MÜNCHEN

Karl Hartmann gehört zu den immer seltener werdenden Künstlern, die ein gründliches Können besitzen, die mit Geschmack begabt, aufbauend auf einer guten Tradition Kunstwerke schaffen, die nicht nur für heute oder morgen eine Gültigkeit haben, sondern von dauerndem Werte sind. In der großen Kollektion, die zwei Säle umfaßte, ließ er einen Einblick in die Werkstätte seines Schaffens tun, der eine klare Übersicht von dem Wollen und der künstlerischen Veranlagung bot. Neben rein genrehaften Motiven, die jedoch nie das Erzählende in den Vordergrund drängen, sehen wir Dinge, die ans Märchen- und Sagenhafte erinnern, Bilder und Studien, die uns wie alte, sonderbare Mären erklingen. Hier taucht er in die graue Vorzeit prähistorischer Geschlechter, dort beschwört er in blendend breit gemalten, künstlerisch dekorativ wirkenden Tafeln Erscheinungen aus dem Venusberge herauf, verkörpert dann wieder Faustvisionen oder geht zu schwierigsten Problemen christlicher Kunstdarstellungen über, um in seiner Pietà eine ungemein weiche, innige und andachterweckende Stimmung auszulösen. Und in all den größeren und kleineren Studien legt er Zeugnis ab, wie zu jedem Motiv, zu jedem Bilde, die Natur als Grundlage seines Schaffens gedient hat.

Letztere Bahn wandert auch in zielbewußter Weise der geistreiche Zeichner und Landschafter L. Bolgiano. Seine neueren Arbeiten haben an Frische der Farbe, an Lebendigkeit der Auffassung und kühner, breiter, sicherer Technik wieder bedeutend gewonnen. Prächtig wiedergegeben waren die reizenden Gassen, Plätze und Winkel aus dem alten Goslar, sowie einige großzügige Gebirgslandschaften.

Mit Mitteln ganz entgegengesetzter Art arbeitet Karl Haider, jener gemütstiefe, melancholisch ernst veranlagte Künstler, und erzielt ebenfalls reiche, harmonische Wirkung. Unbeschadet der anscheinend kleinlichen und minutiösen Durchführung, welche an die Naivität und Befangenheit altdeutscher Meister gemahnt, erreichen seine Bilder eine mächtige und die Seele des Beschauers bis ins Innerste ergreifende Wirkung. Recht verschiedenartig und ungleich, auch im künstlerischen Werte, waren die Bilder von Alois Penz. In einigen Kinderbildnissen, die weich und überaus duftig gemalt waren, hatte er sein Bestes gegeben. In einem umfangreichen Deckengemälde erkannte man dann die eigentliche Begabung des rein dekorativ veranlagten Malers. Vieles andere jedoch waren solch verschwommene, tastende, allerdings gut gewollte Versuche in den verschiedensten Geschmacksrichtungen, daß man fast glauben konnte, eine fremde Hand habe sie geschaffen. Von gleicher altbewährter Qualität waren die frischen Hochgebirgsszenen H. Comptons, desgleichen die Winterlandschaften J. Schmitzbergers. Auch G. Goldberg brachte seine stets im schönsten Galerieton gehaltenen Bildnisse wieder in Erinnerung. Mehr als Studie wollten die kleinen, mit großem Fleiß gemalten Aquarelle von Moralt wohl nicht sein. Oskar Graf und Frau zeigten in ihren Leistungen, die sich auf ein und dasselbe Gebiet erstreckten, neben manch gut Gelungenem bedenkliche Entgleisungen, insbesondere formaler Natur. Dabei geht zumal bei Oskar Graf das Bestreben deutlich hervor, in die von schottischen Rezepten übernommene Art Dills hineinzugelangen. Als eine treffliche Künstlerin und Lehrerin offenbart sich Frau Gürleth-Hey. Was da namentlich von den Schülerinnenarbeiten ausgestellt war, ließ erkennen, wie geschmackvoll die duftenden Kinder Floras in ihrem Bau, kurz in ihrer ganzen graziösen Erscheinung und Farbigkeit erfaßt wurden. Es sind ja auch Blumenstücke, Stilleben geradezu prädestiniert, von zarter Damenhand als ureigenstes Gebiet kultiviert zu werden und wir sehen eine ganze Anzahl Frauen hier Hervorragendes leisten, wie Emanuela Seifert; Beggerow-Hartmann; Keller-Hermann; Johanna v. Destouches usf.

Als ein Ereignis von fast weltbewegender Bedeutung wurde das Erscheinen Wilhelm Trübners im Kunstverein München in den Tagesblättern in allen Tonarten des Lobes gefeiert und damit zugleich der Glaube erweckt, daß man in diesem Künstler den bedeutendsten Meister der Gegenwart erkennen müsse, wenn man nicht Gefahr laufen wolle, als Banause, Philister oder Kunstignorant zu gelten. So sehr wir die Kunst Trübners achten und schätzen und namentlich seine älteren Arbeiten auch durchwegs als solide Leistungen anerkennen, so muß doch in erster Linie klar und scharf betont werden, daß

das Beste an Trübnerscher Kunst einem anderen zu verdanken ist, nämlich Leibl. Was Trübner später leistete, als er seinem Freund und Meister nicht mehr über die Schulter sah und »selbständig« wurde, zeigte in abschreckender Form die Kollektion jener Bilder, die mit der landläufigen Bezeichnung »pleinairistische« am ehesten gekennzeichnet werden können. Was hier noch an Kunst erinnert, ist die Technik, denn wirkliche Helligkeit, flutendes Licht, was Trübner erzielen wollte, das haben andere weit besser erreicht. Nur diese Technik ist es, die bei vielen theoretischen Kunstkritikern den Ausschlag gibt. Man bestaunt die unmittelbaren, im Grunde nur manieriert hingesetzten Farbflecke und vergißt bei aller Bewunderung der technischen Mache, der Äußerlichkeit, daß ein Kunstwerk in erster Linie andere Werte zu geben habe. Es liegt doch ein höherer Reiz, eine höhere Kultur darin, nicht in brutaler Weise aufdringlich die Mache zu zeigen, sondern vielmehr so zu schaffen, daß alles Wesentliche vorhanden, aber nicht gemacht erscheint. Die Bravour des Pinsels, die Kühnheit des Striches sind noch kein Dokument der Genialität. Man wird derartigen virtuosen Künstlern ob ihrer eminenten Geschicklichkeit die Bewunderung der rein handwerklichen Seite der Kunst nicht versagen dürfen, auch Trübner nicht, aber lebendig, seelenvoll mitziehen, werden sie niemals. Solcher Art Kunst kann mit vollendeter Meisterschaft die blendendste Äußerlichkeit geben, aber das innerlich warm pulsierende Leben — Menschentum — das bleibt sie schuldig, wie Trübner sie uns schuldig geblieben ist. Es sei denn, daß er Anleihen bei anderen großen Meistern genommen. In den Bildern »Gigantenschlacht«, »Kampf der Lapithen und Kentauren«, »Kreuzigung«, »Die wilde Jagd«, »Christus im Grabe«, tauchen Rubens, Tiepolo, Mantegna auf und gerade diese Bilder neben den Bildnissen in Leibls Technik, sind die besten Werke, die Trübner geschaffen. Ich erwähne hier das Porträt von M. Greif, Schuch, dasjenige seines Vaters und einige Frauenbildnisse. Von den Landschaften sind wiederum die Chiemseemotive der siebziger Jahre die vornehmsten und besten, sie knüpfen an die Tradition der alten Münchner Schule an, die Ramberg einleitete und die in Leibl den Höhepunkt erreichte.

Richard Benno Adam wahrt die Überlieferung der Familie und bleibt dem Tierleben treu. Auch ihm hat das Geschick eine scharfe Beobachtung der Tiere verliehen und es gelingt ihm nicht nur, in rein zeichnerischer Weise den Organismus des Pferdes zu erfassen, sondern er versteht auch den malerischen Anforderungen unserer Zeit gerecht zu werden, so daß der Kenner edler Vollblutpferde ebenso sehr erfreut wird wie der Licht, Luft und lockeren Farbenzauber suchende Kunstfreund. Aber auch das rein Landschaftliche, in welches er eine eigenartige Stimmung hineinzulegen bestrebt ist, gelingt ihm vortrefflich.

Die sonst selten zu Gast erscheinende Plastik war in vorteilhafter Weise durch eine Serie intim durchgeführter Skulpturen von Karl Georg Barth vertreten, einem vor allen Dingen auf Ehrlichkeit und strenger Formenbildung ausgehenden Künstler, der zumal in der Wiedergabe jugendlich zarter Frauenkörper und unschuldsvoller Kindergestalten einen glücklichen Weg gefunden. In die glänzende Zeit der Renaissance wurde man versetzt durch eine Anzahl Freskogemälde, die einstens einen großen Palazzo geschmückt und nun auf Leinwand übertragen zum beweglichen Tafelbilde geworden sind. Zwar fehlt die Architektur, die ganze künstlerische Umgebung, die erst einen rechten Begriff von dem Charakter solcher Malereien zu geben imstande ist, die, sollten sie auch nicht direkt von Correggio stammen, so dennoch aus dem Kreise des Meisters hervorgegangen, eine tüchtige Hand verraten. Lehrreich war die Vorführung jener monumental dekorativen Werke insofern, als man so recht ersah, wie im Gegensatze zur alten Kunst die heutige es meist nur zu schwächlichen Ansätzen der eigentlichen Aufgabe der Malerei sich aufschwingt. An monumentalen Aufträgen fehlt es heute fast ganz, nicht an Kräften, die geübt, schon wachsen würden. Und so bleiben die schönsten Ideen, die wichtigsten Gemälde und Plastiken unausgeführt und wenn sie in viereckigen Rahmen dennoch eine schwache Verkörperung finden, werden sie in den Museen oder Ausstellungen, als in ihren großen Begräbnisstätten klanglos beigesetzt.

Franz Wolter

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ein neuer Kronleuchter im Barockstil, von 5 m Höhe und 3 m Durchmesser, wurde von dem Hofsilberarbeiter F. Harrach für die St. Moritzkirche in Augsburg im Juni vollendet.

Neuer Altar. Für die von Joseph Schmitz erbaute St. Josephskirche in Grombühl-Würzburg entstand kürzlich unter dem einheitlichen Zusammenwirken mehrerer Künstler ein prächtiger Hochaltar. Der Entwurf stammt von Jakob Angermair und Döttl in München. Im Stil der deutschen Hochrenaissance gehalten, erinnert der Altar in seiner Gesamtdisposition an spätgotische Flügelaltäre, was in der Entwicklungsgeschichte des Altarbaues begründet ist. Die Malereien des Altarwerkes wurden von Professor Rudolf von Seitz in München ausgeführt; die große plastische Gruppe der Bekrönung über dem Tabernakel stammt von Bildhauer Heinz Schiestl in Würzburg; die Modelle zu den übrigen plastischen Arbeiten wurden von Professor Anton Pruska in München hergestellt und von Bildhauer Fr. Schildhorn ausgeführt.

Grabmal. In Diessen am Ammersee wurde für Fräulein Abel ein Grabmal aufgestellt. Es ist von Professor Georg Busch. Der Künstler stellte Christus, von Armen umgeben, dar; die Aufschrift: »Was ihr dem geringsten meiner Brüder getan habt, das habt ihr mir getan«, weist, wie auch die plastische Darstellung, auf die Absicht hin, das Andenken einer großen Wohltäterin zu ehren.

Köln. Schulte brachte im verflossenen Monate eine feine Sammlung Bilder von J. G. Dreydorff, durchweg meisterhafte Landschaften von seltener Frische und Duftigkeit. Ein lebendiges Grün geht auf ihnen mit einem leuchtenden Rot oder Ocker köstlich zusammen, diese Farben werden aber durch ein über sie hingestreutes zartes Violett zu schönster Harmonie geeint, so daß neben aller Leuchtkraft der Farben doch ein herrlicher Gesamtton uns anspricht, ein Zeichen von großem Können. Besondere Beachtung verdient die Technik, die der Pointillisten, die den Worpswedern zuweilen so große Wirkungen sichert. Auch Dreydorff hat mit ihrer Hilfe das Flimmern der Luft gut zum Ausdruck gebracht und dem Bilde ein außerordentliches Leben verliehen. Zu interessantem Vergleich mit den Schöpfungen des genannten Künstlers fordert eine Landschaft von C. Hilgers auf, die in unmittelbarer Nähe hängt. Ein typisches Bild für die Düsseldorfer Schule eines Lessing. Gute Komposition, schöne Effekte, im Grunde aber doch nur tote Theatermalerei! Wer wird da beim Vergleich mit Dreydorffs naturalistischen, lebensprühenden Schöpfungen den ungeheuern Fortschritt der modernen Malerei leugnen können? Max Zaeper präsentierte sich mit einer Anzahl Grunewaldlandschaften: Leistikow in vermehrter, teilweise verbesserter Auflage! In der Tiefenführung und den Fernwirkungen ist Zaeper seinem Vorbild überlegen. Robert Richter gab sein Bestes in zwei Straßenbildern von angenehmer Tönung und Raumwirkung, während die

übrigen Werke, meist Interieurs und Stilleben, nur ein vergebliches Ringen nach Lösung des Luft- und Licht-Problems bekunden. Durchweg vorzüglich sind dagegen die fünf Bildchen von E. v. Samken und die Studien, mehr soll es wohl nicht sein, von K. Denike. Lenobel bot einen Überblick über das Schaffen des verstorbenen Prof. C. Heyn, eines durchaus gesunden Impressionisten von starken malerischen Qualitäten. Die Wirkung der Landschaften mit den leuchtenden Farben ist nicht immer erfreulich, man vermißt einen wohlklingenden Gesamtakkord. Vielleicht verschuldet das zu kräftige Mitsprechen des Blau die Dissonanz. Die Linienführung, sie mag wohl naturgetreu sein, wirkt auch nicht gerade beruhigend. Einige Bilder sind jedoch frei von den genannten Fehlern und ihre Vorzüge lassen die Nachteile der andern vergessen, so das »Lechstädtchen« und »Weißenburg«. Vollendet und abgeklärt sind die Schöpfungen des S. L Wenban. Eine Fülle der köstlichsten Studien und Radierungen hatte Lenobel ausgestellt. Ruhige, große Linien, ruhige Farben, ruhige Stimmung, so ist die Wirkung außerordentlich wohltuend. — Der Kunstverein hatte eine Kollektion Meisterbilder der ersten Münchener Künstler dargeboten, darunter manches Seltene und für Köln Neues. — Die Kunsthandlung W. Abels wird von jetzt an auch monatlich wechselnde Ausstellungen bringen, die nur der graphischen Kunst gewidmet sein sollen, immerhin ein neues und achtenswertes Verdienst. Gerade unsere Zeit lenkt ihr Interesse mehr und mehr der Schwarzweiß-Kunst zu. Für die erste Ausstellung hatte die Kunsthandlung Originalblätter von M. Klinger und F. Rops ausgewählt. H. Reiners

Angewandte Illustration. Die kunstgewerbliche Reformbewegung der letzten Jahre hat bereits auf vielen Gebieten segenbringend gewirkt, Gebrauchsdinge, industrielle Erzeugnisse, die Möbel- und Innenarchitektur auf ein Niveau gehoben, das aller Ehren wert. Allein vor sehr vielem macht sie noch immer Halt; und sonderbarerweise gerade vor Aufgaben, die heute eher als morgen einer künstlerischen Lösung zugeführt werden sollten. Hier soll aber nur das Inserat in den Tageszeitungen und das Schaufenster von künstlerischen Gesichtspunkten aus abgehandelt werden. Das Inserat können wir nicht umgehen, es drängt sich uns ja jeden Tag aufs neue auf; und was die Auslage der Firmen in den Verkehrsstraßen anbetrifft, so ist sie als ein malerischer und dekorativer Wert aus dem Bilde der Stadt und der Großstadt zumal nicht mehr hinwegzudenken. In diesem Punkte haben der Maler und Innenarchitekt ihr letztes Wort noch nicht gesprochen; das Inserat jedoch ist im allgemeinen überhaupt schlecht, obwohl sich mit denselben finanziellen Mitteln statt eines ordinären Inserates auch ein gutes geben ließe. Doch liegt, die Verhältnisse in Handel und Industrie anlangend, eine Wendung schon in der Luft. Es haben sich nämlich kürzlich in München eine Anzahl Maler, bezw. Illustratoren zu einer »Gesellschaft bildender Künstler für zeitgemäße Plakat-Kunst und Illustration« zusammengeschlossen, deren »Zweck die künstlerische Hebung des Plakats, der angewandten Illustration und die materielle Sicherung ihrer Mitglieder durch Zuweisung von Aufträgen ist«. Die Gesellschaft legt auf die direkte Mitarbeit der Künstlerschaft bei Reklame-Angelegenheiten Gewicht, und hat sehr viel des Guten vor. So ist in den mir vorliegenden Blättern der Gesellschaft die Rede von einer neuen monatlichen Kunstzeitschrift »Deutsche Reklame-Kunst für Handel und Industrie«; das Volk, die Öffentlichkeit soll künftighin nicht mehr künstlerisch verbildet, die Straßen zu Sehenswürdigkeiten werden, usw.

Hauptsächlich ist es aber der Vereinigung zunächst um eine durchgreifende Reform der Schaufenster-Reklame zu tun. Daß wir der Vereinigung um der Prinzipien willen, die sie vertritt, sympathisch gegenüberstehen, haben wir zwar schon gesagt. Noch nicht aber, daß wir auch manches zu tadeln hätten. Jedenfalls sollte die Gesellschaft bestrebt sein, ihre Darbietungen auf vornehmer, mindestens aber doch auf einer einwandfreien Höhe zu halten.

Moritz Baron Lasser-München

Jan Stanislawski. Die Vereinigung polnischer Künstler »Sztuka« in Krakau hat im Hingange ihres Schöpfers, Jan Stanislawski, einen schweren und, ich will sagen, unersetzlichen Verlust erlitten. Kaum 46 Jahre alt, hat er, der Meister des Lichtes, den Pinsel für immer aus der Hand gelegt. Wer immer seine Bilder gesehen hat, in denen eine beinahe übermütige Fülle an Licht, ein schönheitsbegeisternder Lebensmut sich zeigten, der wird den Verlust, der die Kunstwelt getroffen hat, wohl ermessen können. Die einfachsten landschaftlichen Momente zeigen uns den durch und durch optimistischen Charakter Stanislawskis. Er wußte mit unglaublich kleinen, unscheinbaren Motiven Großes zu wirken. Eine einsame Triste auf einsamer, ebener Flur, ein Büschel Steckäpfel, einige Halme, vom Schnitter zurückgelassen und dergleichen mehr vermochte er meisterhaft in Farben wiederzugeben. Klein und lieblich sind seine Bildlein, und gerade dieser Kleinheit hat Stanislawski seine Größe zu verdanken. Er belebte für uns Naturmomente, an denen wir sonst achtlos vorübergingen. Er wandelte seitwärts der großen Heeresstraße, auf der sonst die Landschafter ziehen. Bescheiden und still ist er diesen Weg gewandelt und nur das Licht war seine einzige Göttin. Und diese bewunderungswürdige Handhabung des Lichtes ist das große Moment in Stanislawskis Kunst. Die Landschaft steht in seinen Bildern korrelativ zum Lichte. Das plastische Moment der Szene tritt nur insoferne hervor, als es zum Lichte im Verhältnis steht. Vielleicht zeigt diese Freude des Meisters zum Lichte sein inneres Glücksgefühl, seinen inneren Sang des hohen Liedes, und mancher wird dann die Worte des polnischen Dichters Miriam verstehen, der da sagt: »Stanislawskis Bilder singen.«

Wien — Karl Hartmann

Der Verein für Deutsches Kunstgewerbe e. V. in Berlin W. 9, Bellevuestraße 3 (Künstlerhaus), schreibt auf Veranlassung von Frau Geheimrat Sophie Riehl einen Wettbewerb aus für Vogelbrunnen. Der Brunnen soll in Gärten und öffentlichen Anlagen den freilebenden Vögeln zum Trinken und Baden dienen. Bereitgestellt sind M. 1200., nämlich für einen ersten Preis M. 500, für zwei zweite Preise je M. 200, zwei dritte je M. 100 und zwei vierte je M. 50. Verlangt werden Modelle oder Zeichnungen im Maßstabe 1 zu 5 und Skizzen der gärtnerischen Umgebung im Maßstabe 1 zu 50. Einlieferung bis 31. Oktober, nachmittags 3 Uhr, an den Verein (zur Post zu geben bis 30. Oktober, abends 6 Uhr). Preisrichter sind Frau Geheimrat Sophie Riehl und die Herren Bildhauer August Gaul, Direktor Professor Bruno Paul, Bildhauer Professor Ignatius Taschner, Bildhauer Professor Louis Tuaillon, sämtlich in Berlin. Die Stifterin beabsichtigt, die Ausführung der preisgekrönten Entwürfe freizugeben. Bedingungen des Wettbewerbes kostenfrei von dem ausschreibenden Vereine.

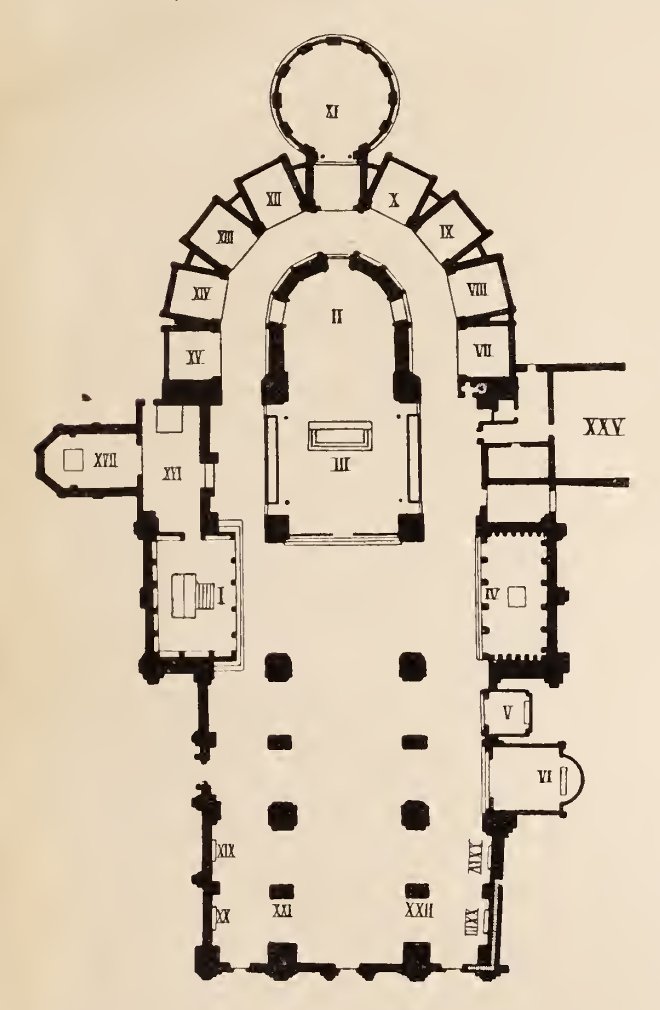
Eine Besprechung der Abb. S. 250—259 folgt im nächsten Heft.

Redaktionsschluß: 15. Juli.

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Seit unserem letzten Berliner Bericht ist eine geraume Zeit vergangen. Was in dieser Zeit Berlin an künstlerischen Darbietungen auch außerhalb der Hauptausstellungen gebracht hat, könnte ein dickes Jahrbuch füllen; unsere Sache ist es, das Wichtigste auswählen und zu einem Gesamtblick auf die gegenwärtige Kunst benützen. Der Kürzung halber muß manches ohne nähere Ausführungen vertrauensvoll hingenommen werden. Auch eine Auseinandersetzung mit den lautgewordenen Stimmen über das Dargebotene würde von Wert sein, kann aber hier kaum angedeutet werden. Nicht nur des Humores halber sei erwähnt, was irgendwo stand: Böcklins Bedeutung werde sich wieder als maßgebend erweisen, »wenn diese dekorative, auf Komposition gerichtete Tendenz unserer gegenwärtigen, mehr impressionistischen, die Natur nachbildenden Malerei wieder klarer in den Vordergund tritt, was in kurzem der Fall sein wird.«



GRUNDRISS DER BASILIKA DEL SANTO IN PADUA

I = Antoniuskapelle. — II = Chor — III = Hochaltar. — IV = St. Felixkapelle. — V = Holländische Kapelle. — VI = Kapelle des Allerheiligsten. — VII, VIII und XIV noch auszumalende Kapellen. — IX = Deutsche Kapelle. — X = Kapelle die Professor Seitz malt. — XI = Schatzkammer. — XII = Polnische Kapelle. — XIII = österreichisch-ungarische Kapelle. — XV = Josephskapelle. — XVI = Mater Domini-Kapelle. — XVII = Kapelle des seligen Lucas Belludi.

Schärfer, als in diesem unfreiwilligen Abbilde gegenwärtiger Kunst, wird sich ihre Zerfahrenheit schwerlich kennzeichnen lassen. Wohl aber gilt es den Versuch, die Punkte zu finden, an denen sie über sich hinausweist. Und dazu bieten die zahlreichen Berliner Kunstsalons mit ihren äußerlich und zum Teil auch innerlich wechselnden Ausstellungen immer wieder gute Gelegenheit.

Zu den bisherigen Salons kam jüngst eine unscheinbare Ecke in einer Buchhandlung des Vorortes Grunewald dazu. Sie will den zahlreichen, in den westlichen Vororten wohnenden Künstlern einfache Gelegenheit geben, beachtet zu werden. Märkische Landschaftsinteressen, nicht zuletzt in Aquarellen, treten hier einigermaßen günstig hervor. — Gurlitt hat 1905 sein 25 jähriges Jubiläum gefeiert und uns daran erinnert, daß er 1880 mit einer Voranstellung J. v. Führichs begann.

Schulte besitzt nun Unter den Linden ein eigenes Haus, mit gefälliger Zweckmäßigkeit erbaut von Messel; vornehmlich die Vereinigung des Breiten und Hohen sowie die Anpassung an den Charakter der Straße sind gelungen. Die Leitung des Salones selber hat namentlich mit mehreren Vorführungen von Münchener Künstlern Erfolg gehabt; und diese machen hier im Durchschnitt immer wieder besonders wegen des Echten in ihnen guten Eindruck.

Die »Wanderer« gefielen uns besonders: R. Frank »Scheidender Tag«; F. Hoch »Herbsttag«; F. Kunz, dessen »Jugendlicher Johannes« hervorragt, bei dem man aber sonst doch die Meisterung von Lichtproblemen und dergl. noch mehr als den Ausdruck bemerkt; H. Lietzmann »Abend«, dessen Stärke wohl in seinen männlichen Akten mit Landschaft liegt; H. Urban »Morgen«; M. Wielandt, der Virtuose der Feuchtigkeit.

Solche Erscheinungen sind es am wenigsten, die uns die erste Klage über die moderne Kunst abpressen: daß das Physische im Künstlerischen aus einem Mittel für den Zweck der Darbietung seelischer Inhalte zu einem Selbstzwecke geworden. Das Optische ist es besonders, worin manche die Kunst beschlossen sehen. Oft wird durch die Reflexe alle Aufmerksamkeit von dem abgelenkt, was neben ihnen noch Kunst ist. Indem aber so das Physische über das Psychische hinauswächst, hat es sich selber die Quelle getrübt, ohne die es verkümmert. Insbesondere dadurch erklärt sich das viele Gezwungene in modernen Bildern.

Namentlich Landschafter jüngeren Alters, wie sie reichlich der Salon des Warenhauses Wertheim bringt, verstehen es, das Äußerliche zu zeichnen, Optiker zu sein. Begreiflicherweise gehen auch die Künstlerinnen in dieser Richtung, zumal sie den Impressionismus noch passiver übernehmen als die Männer. Wenn Klara Arnheim einen »Tröster« ausstellt, so ist dieser doch mehr Luft und Licht, als Tröstung. Dagegen könnte man an manchen Beispielen zeigen, wie sich das Impressionistische zum Stimmungsmomente fortentwickelt. Daß der Künstler nicht bloß im Sehen und nicht bloß im Denken sein Heil findet, sondern in beidem zugleich, falls schon so unterschieden werden soll, dies vergißt, wer den bekannten Vorwurf gegen die Alten ausspricht, daß sie nicht sehen, sondern denken, während natürlich Monet der Anfang des Sehens sei.

Nun möchten wir aber am wenigsten gegen Naturtreue streiten. Ohne diese zu verleugnen, überwindet einen bloßen Naturalismus z. B. der Dresdener W. Krause. Unter seinen Darstellungen von bäuerlichen Figuren und Köpfen ergriff uns am stärksten das Bild »Ich gehe dahin des Weges«. Cäcilie Graf-Pfaff und Oskar Graf verstehen es ganz besonders, die Natur als Mittel zum Zwecke zu geben; vereinfachte Linien, zusammen-

gefaßte Flächen, organische Einheiten (z. B. in den Baumgruppen) helfen dazu; herber bei dem Künstler, etwas sentimental bei der Künstlerin. Modernes Verwaschen fehlt allerdings nicht. O. Grafs »David« ist eine wirklich geschickte Komposition und sprechende Darstellung; zwei Radierungen von ihm (Auftrag Gurlitts) verstehen es, mit Kleinem ins Große zu gehen.

Der Ruf nach Sehen scheint gerade viel Unnatürlichkeit zu erzeugen. Selbst von vielberufenen märkischen Bilderbogen abgesehen, führt die begeisterte Optik doch gewöhnlich nur in die Fläche. Immer wieder der Eindruck des bloß Dekorativen; das Gefühl, daß diese vielen Malereien sich eher als Lithographien annehmbar machen würden; das Bedauern, daß die »Kulisse« in der Landschaft durch die »Tapete« abgelöst worden ist! An unseren Bildern wiederholt sich das alte Unheil, daß sie »kleben«, daß sie »nicht auseinandergehen«. An der mangelnden Tiefe des Hintergrundes dürfte sehr häufig der Mangel an einer nach vorne gesteigerten Detaillierung des Vordergrundes mit schuld sein.

Die Künstlerin E. v. Eicken zeigte in einer persönlichen Ausstellung, daß sie die Vertiefung ernst nimmt, mit der Vorliebe für Probleme, wie das eines Weges, der in den Wald hineinführt. In den Vordergründen, also gerade besonders fehl am Orte, kehrt die moderne Verwaschung wieder. So könnte man beinahe den Vordergrund als Hintergrund sehen, und umgekehrt. — Selbst innige Landschaften, wie die von P. Hetze, von dem bereits erfolgreichen C. Schildt (»Holsteinische Landschaft«), andere von V. Conz (»am besten sein Herbst«) drängen die Gedanken an »Tapete« und an Erlösung durch Lithographie auf. Der Letztgenannte erfreut in seinen Radierungen; selbst Leistikow wird graphisch interessant; und es kommen Nebeneinanderstellungen wie die des vertiefenden R. Sieck und des verflachenden C. Zimmermann vor.

Wohl am fühlbarsten werden die einseitige Optik und die lithographische Verflachung beim Porträt. Eine solche lassen uns außer K. Tuch zahlreiche andere spüren; und gegensätzliche Beispiele machen es noch fühlbarer. Der alte Ulmer Meister (wahrscheinlich Hans Schüchlein), von dem Schulte ein ergreifendes Porträt des Ulmer Dombaumeisters Moritz Ensinger zeigte, gräbt sich mahnend in die Erinnerung ein. Gerade dieser Salon bringt am ehesten gute oder wenigstens interessante Porträts. Echter als die gezierten von Schuster-Woldan wirken die von A. Rethel-Sohn (Kinderporträts hervorragend). Auch B. Cäsar porträtiert nicht übel und Bertha Wegmann weich. Eine Berühmtheit wie J. Lavery erscheint mäßig. Wirkliche Porträtierungen geben Ältere wie F. M. Röbbecke und Jüngere wie E. L. Garrido bei Casper; anderswo A. Schlubeck (doch mit »brauner Sauce«); leidlich zeigen sich P. Halke und der die stumpfen Farben bevorzugende Kopenhagener V. N. Dorph; J. Block wird uns noch als religiöser Maler beschäftigen. Gut plastisch kann auch eine Frau wie S. Burger-Hartmann porträtieren im »Verein der Künstlerinnen«. Skizzenhaftes gibt Käthe Münzer.

Die Vernachlässigung der Hauptsachen und die Bevorzugung der Nebensachen charakterisiert auch das gegenwärtige Porträt. Das Gesicht und insbesondere seine Aussprechung der Seele werden gleichgiltig; die Maske herrscht, und mit ihr die optischen Kunststücke. All diese Porträtlosigkeiten mit ihren verschiedenen Affektationen aufzuzählen, geht hier am wenigsten an. Nacheiferer des Wieners Klimt (von dem eine besondere Leistung aus früherer Zeit zu sehen war), melden sich auch schon. Manchmal kann man geradezu von Porträtkarikaturen sprechen. Das »leere Gesicht« herrscht auch anderswo als beim Porträt, selbst bei Künstlern, die sonst hoch stehen; wenn Fidus seine Bilder leuchten lassen kann, so leuchtet doch aus ihren Physiognomien wenig Inneres.

Charakteristische Porträtskizzen verdienen immer Anerkennung, auch wenn sie sich's bequem machen, wie die von Mela Müller. Gruppenbilder verdienen es erst recht. M. v. Kurowskis »Mutter und Kind« wirkte inmitten des Vielen namentlich durch Schlichtheit. H. Herkomer hat bei Schulte seine (uns aus II/4 bekannten) Landsberger Ratsbilder gezeigt, im Ganzen des Ruhmes nicht unwürdig; Einzelporträts von ihm doch noch interessanter.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die Sonderausstellung für christliche Kunst in Aachen dauert vom 15. August bis zum 20. September.

Professor Martin Feuerstein vollendete vor einigen Wochen ein großes Gemälde, welches die Fischpredigt des hl. Antonius von Padua darstellt. Das Werk ist in Ölwachstemperafarben ausgeführt und ist für eine Kirche zu Altkirch i. Els. bestimmt, wo es eine Wand im Chor hinter dem Hochaltar schmücken wird. Der Künstler wird in nächster Zeit ebendahin ein zweites Gemälde schaffen, das eine Szene aus dem Leben des hl. Franz Xaver darstellen soll.

Professor Becker-Gundahl begann am 2. August mit seinen großen Fresken in der St. Annakirche zu München, zunächst malt er das hl. Abendmahl.

Architekt J. A. Rüppel in Bonn a. Rh. entwickelt eine rege Tätigkeit in der kirchlichen Baukunst. Bis jetzt hat er 26 Neu- und Umbauten von Kirchen fertiggestellt; eine größere Anzahl hat er noch in Arbeit und Bestellung.

Soest. Am 11. August wurde hier die »Ausstellung kirchlicher Kunst« eröffnet. Sie enthält Tafelgemälde der Soester Schule und verwandter Meister, eine Aldegrever-Ausstellung, Skulpturen, Goldschmiedarbeiten und Gewebe aus dem 15. mit 17. Jahrhundert, Handschriften und Miniaturen.

Eine Ausstellung für christliche Kunst soll im nächsten Jahre zu Düsseldorf stattfinden. Man will auf derselben die heutige christliche Kunst Deutschlands und wenn möglich auch des Auslandes ohne Rücksicht auf Kunstrichtung und Konfession vorführen. Eine retrospektive Abteilung von Werken des 17., 18. und 19. Jahrhunderts soll an sie angegliedert werden.

BÜCHERSCHAU

Führer zur Kunst. Band IV. Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. Von Karl Woermann. Verlag von Paul Neff (Max Schreiber), Eßlingen 1906. M. 1.—.

Mit Genuß liest man dieses sachlich und schön und aus voller Beherrschung des Stoffes heraus geschriebene Bändchen. Über das von ihm gewählte Thema sagt der Verfasser mit Recht (S. 7), nichts sei anziehender, lehrreicher und logischer als die Entwicklungsgeschichte der italienischen Bildnismalerei von der spröden, äußerlichen Auffassung ihrer Anfänge bis zu der künstlerischen Reife und Vollendung ihrer Blütezeit. Gerne fügen wir dem bei, daß er dem Leser diese Entwicklungsgeschichte trefflich vorführt. Wir wollen damit

nicht sagen, daß wir jede Einzelheit unterschreiben. Daß auch einem so ernsten Forscher Befangenheiten wie S. 7 und damit im Zusammenhang 13 begegnen konnten, ist zu verwundern; hier wird der Scholastik und der Kirche zur Last gelegt, was einfach in den kulturellen Verhältnissen lag. Aigner

Eduard v. Steinle, Eine Charakteristik seiner Persönlichkeit und Kunst von Dr. Joseph Popp. III. Bändchen aus »Kultur und Katholizismus« (Herausgeber: Dr. Martin Spahn, ord. Professor an der Universität Straßburg i. E.). 1906, München und Mainz, Verlag Kirchheim & Co., Klein-Okt. In moderner Druckausstattung mit einer Titelgravüre und zwei Text-Illustrationen elegant kartoniert 1,50 M.

Die immer siegende Gerechtigkeit bringt es zustande, daß auch jene Künstler, die ob der Parteien Haß und Gunst oft Dezennien hindurch der ruhig sicheren Wertung entbehren, schließlich doch die ihnen in Wahrheit gebührende Rangstellung erhalten, in der sie dann dauernd in der Kunstgeschichte zu stehen haben. Nicht oft hat in verhältnismäßig kurzem Zeitraum eine bedeutende Künstlergruppe das »Hosianna« und das »Kreuzige« derart durchzukosten gehabt, als wie unsere deutschen »Nazarener« und Romantiker. Nun, da die ersten Begeisterungs- und Angriffsstürme abgeflaut, klärt sich allmählich das Bild und die Gruppe der Genannten, vor allem ihre einzelnen hervorragenden Glieder treten uns in gerechter Würdigung und Beleuchtung vor Augen. Unter diesem erfreulichen Gesichtspunkte haben wir auch das Büchlein Popps über Eduard v. Steinle zu begrüßen, da dasselbe von dem sichtlichen Streben getragen ist, in möglichst objektiver Weise die geistige Atmosphäre der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die in ihr schaffenden künstlerischen Kräfte und Persönlichkeiten klar und getreu zu schildern. Dr. Joseph Popp, der nach unserem Dafürhalten in früheren Jahren seinen in Kunstfragen und -Urteilen stark entwickelten subjektiven Anschauungen häufig zu sehr die Zügel schießen ließ, hat sich in den letzteren Arbeiten (schon in seinem Buche über Martin Knoller) zum wahrhaften Kunsthistoriker durchgerungen, so daß wir diesen neueren Darbietungen großes und warmes Interesse ungescheut entgegenbringen können. — Steinles Wesen und kunstgeschichtliche Stellung ist nicht leicht zu zeichnen. Als Kolorist alle Cornelianer weit überragend, eint er sich im religiösen Fühlen und Empfinden mit Overbeck, während er im poetischen und romantischen Erfassen der Dinge nach der Seite Schwinds und Ludwig Richters hinneigt. An geistesgewaltiger Männlichkeit vermag er Cornelius und Führich in keiner Weise zu erreichen; aber doch weiß er die ganze Gruppe der kunstverwandten Düsseldorfer an Ernst und Kraft zu überbieten. Diese vielfach beeinflußte und doch wieder so völlig selbständige Künstlernatur Steinles findet im vorliegenden Schriftchen die entsprechende Charakteristik. Richtig ist, daß Steinles eigentliche Begabung und daher auch die Erfolge nicht auf dem Gebiete liegen, auf welchem Cornelius groß und unvergleichlich über alle Kunstgenossen hinausragte; doch möchten wir Popp nicht beistimmen, wenn er meint, daß wir Steinle »immer da scheitern sehen, wo es galt, eine monumentale Aufgabe zu lösen«. Einigemale allerdings, aber nicht immer kann in Beziehung auf des Künstlers umfangreichere Schöpfungen von einem »Scheitern« gesprochen werden. — Wie der Künstler Steinle selbst, so erscheinen in erwähnter Schrift auch viele seiner Kollegen und sonstige hervorragende Zeitgenossen in einem anziehenden, interessanten Lichte. Besonders wohltuend berührt auch die hochachtungsvolle Erwähnung, die Friedrich Overbeck gefunden hat. Wir nehmen dieselbe gewissermaßen als eine Korrektur der minderbefriedigenden Auslassungen über Overbeck, die der gelehrte Herausgeber der Bändchen »Kultur und Katholizismus« vor etlichen Jahren in seiner der Knackfußschen Kollektion einverleibten Monographie »Philipp Veit« — vermutlich unter Einwirkung von Richard Muthers Anschauungen — zu geben sich gedrängt fühlte.

München F. M.

Rembrandt-Almanach 1906—1907. Eine Erinnerungsgabe zu des Meisters dreihundertstem Geburtstage. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt. Geh. M. 1.—.

Den Inhalt bilden einige Aufsätze, welche die Person und das Lebenswerk Rembrandts, seine Zeit und seinen Einfluß auf die spätere und heutige Kunst beleuchten. Den Anfang macht der Abschnitt aus Muthers Geschichte der Malerei über den Künstler. Muther sucht in seiner geistreichen Art dem schwer verständlichen Meister dadurch näher zu kommen, daß er seine Bilder einzig als seelische Dokumente auffaßt. Es wird bemerkt, daß der eigentliche Ausdruck seines Wesens nicht in seinen wenigen auf Bestellung gemalten Bildern liegt, sondern in jenen Werken, die er aus innerem Antriebe schuf. So werden Rembrandts biblische Darstellungen als Kommentar der jeweiligen Seelenstimmungen aufgefaßt. In der Tat versteht man bei einzelnen Themen nur so, wie der Künstler auf sie kam. — Karl Scheffler verfaßte einen feurigen Panegyrikus unter dem Titel »Im Schatten Rembrandts«. Er zieht einen Vergleich zwischen Rembrandt und Shakespeare und findet die hohen Vorzüge der Kunst Rembrandts in folgendem: Rembrandt ergründet das Einmalige bis zu dem Punkte, wo es beginnt, aufs Allgemeine zu weisen; daneben versteht er es, das so Gewonnene zu isolieren und im Bilde derart zusammenzufassen, daß das Dargestellte von der Außenwelt vollständig abgetrennt ist. Er besaß eine unerhörte Fähigkeit, Realität und Allgefühl zu vermählen und die Einheit der Weltkräfte symbolisch anzudeuten. Auch steht Rembrandt nach Scheffler dem modernen Menschen deshalb so nahe, weil er nicht die streng kirchengläubige, sondern eine naiv-soziale Christusauffassung hatte, die ihn von der Kirche trennt. In letzterem Zusammenhange wird Michelangelo »ein stolzer Heide« genannt, was er nicht war und nicht sein wollte. Daß es vielen Rembrandt-Schwärmern nicht des Meisters wirklich hohe Kunst allein angetan hat, könnte nachgerade auch der Kurzsichtigste begreifen. Zutreffend wird det »Malerpsychologe« gewürdigt. Hierauf wird dargelegt, daß in Rembrandts Werk auch schon alle Probleme enthalten seien, welche die moderne Malerei seit 100 Jahren beschäftigen: Ergründung des seelischen Gehaltes selbst auf Kosten der äußeren Formanmut, Raumpoesie, Bedeutung des Lichtes für das malerische Ausdrucksvermögen. — Der Verfasser trägt seinen der Religion und damit auch der christlichen Kunst abholden Standpunkt vordringlich zur Schau und schädigt durch Herbeiziehung philosophischer und religiöser Erörterungen, deren Inhalt wir ablehnen müssen, die geschlossene Wirkung wie auch den Genuß seiner Arbeit, die sonst manches Schöne hat. Was dabei herauskommt, wenn man sich auf ein Gebiet begibt, auf dem man sich nicht auskennt, dafür ist ein Beispiel die Äußerung über die Unbefleckte Empfängnis (S. 22). — Sehr gut geschrieben ist ein anderer Aufsatz: »Rembrandts Tragweite« von Jan Veth. — »Rembrandt und seine Zeit« behandelt Ed. Heyck. Was da von einem Kampf des Mittelalters gegen die Antike und von dem Kompromiß des Jesuitismus mit dem Griechensinne gesagt wird, entspricht der Kunstgeschichte nicht. Dann wird viel gesprochen über Germanentum, Mittelalter und Protestantismus, über die wunderbaren Vorzüge des Calvinismus und endlich über die realpolitische Staatswissenschaft und Volkswirtschaft in Holland. Nun wird

als Endresultat dieser Erörterung gesagt, Begrenzung auf das Leben, auf das Natürliche sei der Wesenszug der ganzen holländischen Kultur »und insbesondere dann auch der holländischen Kunst«; die Kunst Hollands und besonders die Kunst Rembrandts wolle Schönheit, aber auf ihre eigene Art; nur die umformende Phantasie oder gar das Idealisieren kenne sie gar nicht. Knapp, aber richtig wird das Verhalten der Zeitgenossen zur Kunst Rembrandts gezeichnet. — Sehr interessant liest sich der Artikel »Die Bewegung der Preise Rembrandtscher Bilder von Hanns Floerke. — Den Aufsätzen sind 21 sehr schöne Abbildungen beigegeben. — Der Preis ist sehr niedrig, die Ausstattung schön. S R

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Jahrg. 1906, Heft IV (Okt.—Dez.). — Ein syropalästinensisches Räuchergefäß (Otto Pelka). — Bilder aus dem Kinderleben in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts (Heinrich Heerwagen). — Über einige Neuerwerbungen der Skulpturensammlung des Germanischen Museums (Dr. W. Josephi). — Beiträge zur Geschichte der Außenmalerei in Nürnberg (Dr. Fritz Traugott Schulz).

Zeitschrift für christliche Kunst. XX. Jahrg. — Heft 2. — Spätgotisches Medaillon-Glasgemälde vom Niederrhein (Schnütgen). — Ein neues Glasgemälde im Dom zu Paderborn (Schnütgen). — Zwei mittelalterliche Elfenbeinkämme (Beda Kleinschmidt). — Die Biblia Pauperum Weigel Felix (Jaro Springer). — Heft 3. — Hochgotische Ciborium-Monstranz (Schnütgen). — Ein Parlerzeichen in Köln (Rahtgens). — Neue Statue des hl. Antonius von Padua (Schnütgen). — Das Fußbrett am Kreuze Christi (G. Schönermark). — Über Konrad Witz und die Biblia Pauperum Weigel-Felix (Schmarsow).

Zeitschrift für bildende Kunst. — Heft 8. — Constantin Guys (Karl Eugen Schmidt). — Die Beweinung mit dem Stifter (Otto Seeck).

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. — Band XXVI, Heft 4. — Dem Andenken Wolfgang Kallabs (J. von Schlosser). — Caravaggio (W. Kallab).

Repertorium für Kunstwissenschaft. — XXX. Band, 2. Heft. — Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahlsdarstellung (Dr. Curt Sachs). — Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei (Berthold Haendcke). — Summontes Brief an M. A. Michiel (C. v. Fabriczy). — Die Biblia Pauperum — und nicht Konrad Witz (Campbell Dodgson). — Die grüne Passion und die Tier- und Pflanzenstudien Albrecht Dürers in der Albertina (Joseph Meder). — Zu einer Zeichnung Dürers. Antwort an Jaro Springer (Zoltán Takács).

Gazette des Beaux-Arts. — Avril 1907 — Eugène Carrière (Ier art.). — Une illustration du »Pas des armes de Sandricourt«. — Les miniaturistes Avignonais et leurs oeuvres. — David portraitiste. — Mai 1907 — Les Salons de 1907. — Exposition de portraits peints et dessinés à la bibliothèque nationale. — Philippe Burty. — Jean Clouet ou Godefrois le Batave? — Maitres Néederlandais et Allemands à Bruxelles.

Die Kunst unserer Zeit. — 18. Jahrg., Lfg. 7. — Karl Sailer (Alexander Heilmeyer).

Die Rheinlande. — Jahrg. VII, Heft 2—5. — Karl Seibels. — Heinrich Loux. — Benno Elkan. — Vom Landhausbau. — Bildnis und Zeitcharakter. — Ludwig Dill. — Gabriel v. Grupello († 1730) am Oberrhein.

Christliche Kunstblätter (Linz). — Nr. 11 und 12. — Die Kunst ein Ausdruck des Geistes der Zeit. — Kirche in Garsten. — Die »Stifterkasel« zu Kremsmünster. — Die neue Pfarrkirche in Kopfing (M. Hufnagl). — Marianische Monstranzen. — Kirchliche Gesetzgebung für religiöse Malerei und Plastik. — — 48. Jahrg. Nr. 1 und 2. — Die Kunst ein Ausdruck des Geistes der Zeit (Dr. Zöchbaur). — Die neuen Kirchen Wiens. I. Die Kanisiuskirche (Karl Degner). — Die Weihnachtskrippe in Brandberg. — Die Kirche in Kopfing. — Nr. 3—5. — Die Kunst ein Ausdruck des Geistes der Zeit. — Kirche in Garsten. — Die neuen Kirchen Wiens. — Die Maler Prechler in Garsten. — Lourdeskapelle in Ohlsdorf. — Die Kirche in Kopfing.

Christliches Kunstblatt (Herausgeber D. Koch). — Nr. 9, 10 und 11. — Zum Kirchenbautag in Dresden. — Ein neuer Beitrag zur Weiterentwicklung des evangelischen Kirchenbaugrundrisses. — Eine neue Lösung axialer Kanzelstellung. — Die Kirche zu Strehlen-Dresden. — Die Kirche zu Schorndorf. — Grabmäler. — Über Friedhofskunst. — — Nr. 12. Fritz von Uhdes religiöse Malerei (R. Schmid). — Schlußwort zu meiner Debatte über Peter Cornelius mit Dr. F. Naumann (D. Koch). — Die erste Systematik des evangelischen Kirchenbaus auf Grund des neuesten Werks von Pfarrer Brathe (Kühner). — Religiöse Kunst in Lichtbildern (A. Leube). — — 49. Jahrg., 1907. — Heft 1—4. — Beitrag zu weiterer Lösung des modernen protestantischen Kirchenbauproblems (H. Dolmetsch). — Das Nackte in der Schule (Fritz). — Die Wandmalereien in der Kirche zu Neckartailfingen. — Bauer und Kunst (W. Schubring). — August Hudler. — Wo steht die Bewegung: »Kunst in der Schule«? (D. Koch).

Der Kunstfreund. — Nr. 8 bis 12. — Der große Salon in Paris. — Ein unbekanntes Werk Hans Schnatterpecks. — Münchener Ausstellungen. — Ein bisher unbekanntes Altarwerk von Lukas Cranach. — Edmund von Wörndle. — St. Peter in Rom. — Balthasar Waltl. — Ausstellung des Künstlerbundes. — Über Kirchenkunst. — Weihnachten in der bildenden Kunst. — Briefe über Kunst. — Pfretschners Friedrich List-Denkmal in Kufstein. — Pariser und Wiener Kunstbriefe. — — XXIII. Jahrg. (1907), 1.—5. Heft. — Der Dom von Monreale (R. Fay). — Christian Plattner. — Kunst von der Passer (Dr. F. Innerhofer).

Kunst und Künstler. Jahrg. 5. — Heft 1. — Die amerikanische Gefahr im Kunsthandel. — Das englische Porträt im 18. Jahrhundert. — Erinnerungen an die Impressionisten. — Leibl und Courbet. — Heft 2. — Henry van de Velde. — Francesco da Sant' Agata. — Erinnerungen an die Impressionisten. — Porträtstudien von Max Liebermann. — Aus der dritten Ausstellung des deutschen Künstlerbundes. — — Heft 3. — Wilhelm Bode (Max Liebermann). — Paul Cézanne (Th. Duret). — Das junge Deutschland (K. Scheffler). — Erinnerungen an die Impressionisten (George Moore). — — Heft 4. — Ein Kavaliermaler. Ferdinand von Rayski (Müller-Kaboth). — Erinnerungen an die Impressionisten. — Das Landesmuseum in Darmstadt.

Redaktionsschluß: 15. August



